HENRI BOUCHOT

LES PRIMITIFS FRANÇAIS

1292-1500



LES

PRIMITIFS FRANÇAIS

1292-1500

HENRI BOUCHOT
de l'Institut.

LES PRIMITIFS FRANÇAIS
1292-1500

COMPLÉMENT DOCUMENTAIRE
AU CATALOGUE OFFICIEL DE L'EXPOSITION

TROISIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE
(ANCIENNE MAISON J. ROUAM)
60, RUE TAITBOUT, 60

1904

A M. Édouard AYNARD, Président

ET

A NOS EXCELLENTS COLLABORATEURS

DE L'EXPOSITION DES PRIMITIFS

EN TÉMOIGNAGE DE RECONNAISSANCE

CE LIVRE EST DÉDIÉ

12 avril-17 juillet 1904.

AVANT-PROPOS

> Que chaque peuple se développe suivant la loi de son esprit... les chemins sont divers. Nous avons une trop longue histoire de France pour être autre chose que des Français.
> Georges Clémenceau.

ous appelons *France* aujourd'hui un pays que la centralisation politique a fait homogène ; mais ce n'était pas le cas au moyen âge.

Comme l'Italie, la France fut partagée en plusieurs provinces dépendant de souverains vassaux des rois de France, mais qui parfois étaient les pires ennemis du pouvoir central.

Si l'on parle cependant de l'art italien de ces temps, on adopte un terme général, basé sur l'unité de langage : *Écoles d'Italie*. Or l'Italie d'alors était politiquement plus divisée encore.

Nous avons tout aussi bien le droit de dire *Écoles de France,* et d'y ranger, à l'origine, les Brugeois,

les Gantois, les Tournaisiens, les Lillois, etc., parlant le français.

L'unité de langage assure l'unité de travail, aide à la formation des centres artistiques et sociaux.

C'est dans la première moitié du xve siècle seulement que les Flamands néerlandais ou wallons se séparèrent de la France et firent cause commune avec leur prince de la maison de Valois.

Mais ils ne perdirent ni leur langage, ni leurs goûts, ni leurs atavismes. Les Flamands de langue germanique étaient encore la minorité, et Roger de la Pasture ne devint *Van der Weyden* que par une annexion posthume.

Nous ne faisons donc pas œuvre de nationalisme ridicule dans ce qui va suivre. Quand nous parlons de *France,* nous parlons de territoires soumis à un même dialecte d'origine, où les artisans se pouvaient comprendre, s'influencer, s'instruire entre eux ; mais nous n'entendons nullement invoquer les *limites actuelles du pays que nous habitons* ; nous faisons état de la Lorraine comme pays français, parce qu'on parla, de tout temps, le français à Metz ; nous ne songeons ni à Strasbourg, ni à Colmar, ni à Nice, ni à Perpignan. Au contraire, Besançon — qui fut d'empire cependant — Genève, Neuchâtel, le Valais, la Savoie, le Comtat, la Provence, sont essentiellement sous la dépendance des mœurs et du langage français.

A pénétration artistique égale, ces provinces seront

de préférence soumises aux Français, et la ville d'Avignon nous en sera la preuve éclatante pendant le xve siècle.

Dans les xive et xve siècles, les artistes néerlandais, ou ceux de Cologne, étaient dits « allemands ». Mais s'ils travaillaient à la cour des ducs, ils étaient dits « français », parce que les gens d'alors, étrangers à la province, ne retenaient qu'une chose : le prince souverain des Flandres parlait français, ses artistes étaient des Français. « Quant aux noms de *Johannes Gallicus,* de *Rogerius Gallicus,* écrit le comte Léon de Laborde (1), il n'en faut rien déduire. Les Pays-Bas, pour les érudits peu au fait des événements, c'était encore la France, les ducs de Bourgogne étaient toujours des Français. »

Toute l'erreur moderne vient de l'oubli de ces faits. Comme l'érudition de nos jours a pour point de départ le *Livre des peintres* de Karl van Mander, — qui écrivait au temps où le futur royaume de Belgique se dessinait en embryon, et qui jugeait les temps anciens sous l'angle moderne, — on a admis qu'il y eut au xive siècle un art belge, et que cet art *fit* l'art français.

C'est le contraire que nous voulons soutenir, car, s'il n'y avait pas eu d'artistes français avant que les Flamands leur apportassent la lumière, pourquoi

(1) L. de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, Introduction (preuves), p. xxxviii, note.

Van Mander accuse-t-il les Parisiens de proscrire impitoyablement les étrangers de leurs associations (1) ?

(1) Karl van Mander, *Le Livre des Peintres*, édit de l'*Art*, I, 392.

INTRODUCTION



E livre que voici servira de commentaire un peu détaillé à l'Exposition des Primitifs français dont on veut bien reconnaître le succès. Il corrigera certaines erreurs du catalogue échappées dans une préparation hâtive; ceux qui disputent encore de ces questions trouveront ci-après un ensemble de faits présentés simplement, qu'on aura tout loisir d'admettre ou de combattre. Il paraît cependant indiscutable, dès maintenant, que la France, contrairement à des théories séculaires, eut une bonne part dans le mouvement artistique européen.

Notre pays est un des rares où l'élément national paraisse écarté de parti pris. Alors que les étrangers mettent leur honneur à grouper les œuvres de leurs artistes respectifs, et à créer dans chaque région des musées plutôt consacrés à la production particulière du pays, la France sacrifie à la gloire voisine l'intérêt de ses propres œuvres. Le Louvre offre des

amoncellements de tableaux italiens, de la plus médiocre qualité souvent — copies de copies — ou des peintures néerlandaises discutables, quand les salles réservées aux maîtres français sont parmi les plus petites et les plus obscures. La légende d'une « renaissance » italienne, a hypnotisé plusieurs générations d'hommes très sincères, qui ont établi des formulaires esthétiques étranges, appliqués avec une ténacité incroyable. L'enseignement humaniste du XVII[e] siècle a courbé les esprits dans un sens très inattendu, et cet enseignement est défendu encore par des hommes que leurs opinions sembleraient prémunir contre une pareille soumission. Le dédain du Père Étienne Martellange pour le gothique s'est transmis de Henri IV jusqu'à nous. Un bloc s'est formé par une suite d'adhésions, hors duquel tout est erreur. Lorsqu'il est arrivé à des esprits moins enrôlés de tenter un retour en arrière, et de reviser les dogmes institués, les descendants du Père Martellange firent entendre des clameurs. De nos jours, l'homme simple et dévoué qui se nommait Alexandre Lenoir, et qui sauva du désastre iconoclaste ce qui nous reste de nos antiquités nationales, a été traité d'imposteur. Son renom n'en saurait souffrir, mais cette imprécation, un peu tardive, note l'émotion jetée dans le camp humaniste par un « non-conformiste » aussi tranquille que le pauvre Alexandre Lenoir.

Il reste donc chez nous des gens assez nombreux,

pour qui Rosso ou le Primatice, et en général tous les Italiens appelés en France par François Ier — le « Restaurateur des Lettres » — marquent la première tentative d'art que les Français eussent connue. Tout le gothique, la manifestation sincère et naïve des anciens, le charme attendri des enlumineurs ou des sculpteurs, disparaissent devant la venue des stucateurs de Fontainebleau. On en est aux « Magots » de Louis XIV et aux opinions de Boileau sur l'œuvre des maîtres français antérieurs à Raphaël. L'étalon de métrage une fois cherché par delà les monts, on y ramène tout, et ce qui n'est pas de la mesure requise est rejeté comme indigne. En vertu de ces décrets de la Propagande, on nous démontrera quelque jour — on l'a fait déjà — que Jehan Fouquet est un italien mal dégrossi, « exécrable » d'ailleurs ; le *Peintre des Bourbons*, un succédané de Ghirlandajo, et Jean Clouet un élève médiocre de Barthélemy Guetty, dont on fait un Bartolommeo Ghetti pour la circonstance.

Il y a des gens dont l'opinion n'est pas en avance ; il en reste beaucoup. Nous n'y pouvons rien faire, mais nous ne nous attarderons pas à discuter leur dogme révélé.

*
* *

L'exposition des primitifs français n'a pas eu pour but de montrer la supériorité des Français sur les peuples voisins, mais, simplement, de prouver

leur existence parallèle à d'autres, et en certains cas leur priorité. Je n'ai jamais dit qu'Étienne d'Auxerre eût *fait* Giotto, j'ai dit que Paris possédait un peintre célèbre, quand Giotto avait 18 ans, et que sûrement le Parisien n'avait rien demandé au Florentin pour la technique. Me faire dire autre chose serait de mauvaise foi, et je n'en soupçonne pas chez nos contradicteurs. De même, j'ai cherché, grâce aux travaux de M. J. Richard, à établir l'exode des artistes parisiens à Hesdin, cent ans avant l'apparition des Van Eyck dans les Flandres; j'ai insinué que, peut-être, ces Parisiens avaient eu une influence sur les artistes du Hainaut, et j'ai cherché à le démontrer par des comparaisons d'œuvres. Pourquoi ne ferions-nous pas pour les nôtres ce que les autres font pour les leurs ? En vérité nous mériterions la cinglante mercuriale d'un Belge, M. Hulin, qui nous reproche assez durement de dédaigner nos gloires et de chanter celles du voisin. Ceci est un travers de notre race, c'est le faux côté chevaleresque, la gentihommerie à rebours, le pseudo amour de vérité qui nous a fait commettre tant de sottises depuis mille ans. Nous nous passionnons, en art comme en politique, pour les petits Chinois, ou pour le Primatice, afin de bien montrer que nous sommes citoyens du monde. Nos concitoyens du monde nous rendent la monnaie à coups de bâton; c'est justice.

Sans doute il serait puéril de proclamer l'excellence du Français en tout, et sa supériorité incontestable.

Il ne nous vient point à l'esprit de soutenir une théorie aussi niaise. Comme les autres, ni plus ni moins, nous avons nos mérites et nos tares. Mais si l'on se donne la peine d'étudier l'origine de nos arts modernes, si l'on s'intéresse à démêler quelles causes nous ont valu les architectes, les statuaires ou les verriers qui nous sont reconnus sans conteste, il faut bien convenir que le hasard n'y est pour rien. Les cloîtres, traditionnels et confinés dans leur conception hiératique de l'idée et de la forme, furent de très bonne heure contre-balancés par l'artisan laïque, issu des communes ; celui-ci entraîna les arts dans une voie plus libre, plus personnelle et, rompant avec la tradition, versa dans le naturalisme obligé. Cette révolution est surtout sensible dans la sculpture, et elle s'affirme de très bonne heure. Nous reparlerons de ce mouvement, né dans la France du Nord, non par système établi, mais par la force des choses (1).

Les Italiens avaient sous les yeux les redites grecques ou romaines rencontrées partout ; les Français n'avaient que la nature naïve et sincère, et s'ingéniaient à l'imiter de leur mieux. C'est là ce que nous avons cherché à prouver, et que nous aurions voulu mieux faire saisir encore, si les éléments du début n'eussent

(1) Dans les figures grotesques imaginées par les vieux maîtres, le moine est toujours fort malmené. Il l'est non moins dans les manuscrits, même dans les Livres d'heures où l'on voit des renards mitrés et crossés, et des loups prêchant.

été aussi clairsemés. Et nous eussions voulu démontrer l'étroit rapport des compositions gothiques avec les représentations des plus anciens mystères, dont la mise en scène nous est révélée dans les textes. J'en avais autrefois émis l'idée à propos de Jean Fouquet, elle se pourrait tout aussi bien soutenir à propos du *Parement de Narbonne* par exemple, ou du petit diptyque de la collection Carrand à Florence. Lorsque, dans un mystère de la *Passion,* nous lisons : « Ici sortent dyables avecques face d'homme au cul, et vont à la gueule d'enfer », ne voyons-nous pas exactement le diable du *Parement de Narbonne,* et la tête de monstre qui figure l'entrée de l'enfer chrétien ?

Cette prééminence du laïque sur le prêtre est une des caractéristiques de notre vieil art français. Il est rare que les comptes nous révèlent les *fra* si communs en Italie. C'est toute l'explication de nos tendances naturalistes, humaines et vraies, alors que nos voisins resteront plus longtemps figés dans leurs décorations byzantines et traditionnelles. Au point de vue social, n'était-il point curieux pour nous, que ces questions passionnent à cette heure, de mettre en relief un fait aussi considérable ? Il fut même un peu la raison de l'intrusion des étrangers en France ; nos artisans, nos artistes, plus libres d'allure, moins soumis à des règlements monastiques arbitraires, mettaient dans leurs rapports avec l'employeur une désinvolture que l'étranger, le Flamand

ou l'Allemand, ne connaissaient pas. Comme aujourd'hui encore, on recherchait ces voisins sobres, doux, très modestes dans leurs goûts, et on les appelait à titre d'auxiliaires. Nous avons maintes preuves de ce fait ; et ce qui semblait autrefois une présomption en faveur de l'influence artistique flamande, constate en réalité une infériorité. L'homme honnête et rangé n'est pas forcément un génie ou un habile, nous le savons encore, et nous le voyons tous les jours. Déjà le Parisien du XIIIe siècle ou du XIVe siècle se montrait indocile, raisonneur, et ses réelles qualités d'invention et de création ne le sauvaient pas toujours de la concurrence étrangère. Les lettres de rémission concernant les peintres sont rares, mais on en sait de très nombreuses visant d'autres artisans. On y voit que les ouvriers de l'Ile-de-France buvaient volontiers, ne travaillaient qu'à leurs heures et avaient la main légère au couteau (1).

Il eût été nécessaire de mettre en valeur les miniatures sorties des ateliers parisiens au commencement du XIVe siècle, et un œil exercé eût été ici bien utile. Par sa constitution même, le Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, où le texte a pris le pas sur l'image, n'a pu exposer tous les éléments de discussion souhaitables. Depuis la découverte si importante du savant conservateur de la

(1) La lettre de rémission est une grâce spéciale octroyée par le roi, et entérinée au Trésor des Chartes.

Bibliothèque de l'Arsenal, M. Henry Martin, sur les modèles fournis par les peintres aux enlumineurs de profession, il eût été décisif de montrer quelques exemples de ce fait. On eût mieux combattu ainsi la théorie erronnée qui, tout en refusant des peintres à la France, la gratifie d'enlumineurs émérites. Ceux-ci n'existaient pas sans ceux-là ; toutes les inventions naïves, jolies ou dramatiques des peintres, exécutées à fresque ou sur panneaux, ont été durement traitées par les hommes ; elles ne sont guère demeurées que transcrites sur le vélin des livres, par des interprètes plus ou moins consciencieux et adroits. Il eût été nécessaire de discerner entre les œuvres originales incontestables, directement venues de l'artiste créateur, et les traductions de traductions. C'eût été la véritable préface à l'exposition du Pavillon de Marsan. Nous avons aperçu de très beaux livres, certes, admiré de superbes pages, mais le criterium de beauté et d'importance, choisi dans la provenance illustre, n'est pas une suffisante garantie. Il est certain, par exemple, que le roi Charles V, grand amoureux de livres, ne connaissait guère les arts graphiques. Certains ouvrages, venus de sa bibliothèque, sont sur ce point d'une médiocrité inattendue, et ils jurent, comparés à ceux du duc de Berry ou du duc de Bourgogne. On sent que, préoccupé d'autres considérations, le roi abandonnait l'illustration à ces artistes secondaires, mais patients, venus de l'étranger parfois, et qui traduisaient l'esquisse habile d'un pein-

tre, tel Jean de Bruges interprétant la miniature d'un manuscrit du Roi, pour des cartons de tapisserie.

Cette chronique de la classe ouvrière sera quelque jour reprise, mais les peintres serviront plus que d'autres à en déterminer les phases. Alors que tout le bruit des armées, toutes les luttes politiques ne nous auront laissé que des souvenirs faux ou des paperasses sans intérêt, l'histoire de la classe ouvrière laïque prendra, par comparaison avec nous, une importance particulière. Et ce sont les œuvres de ces artisans oubliés que le heureux hasard de nos curiosités et de nos snobismes mettra tout à coup au premier rang des études rétrospectives. L'Exposition des primitifs français n'a point été imaginée pour seulement faire la fortune de certains marchands d'antiquités ; son but avait une portée plus haute et plus morale. Elle tentait de remettre en lumière des talents disparus, et dédaignés des générations suivantes. Elle a surtout voulu montrer que l'artiste n'a besoin ni de richesses ni de luxe personnels pour se manifester, puisque le plus grand nombre des hommes dont les œuvres ont été admirées au pavillon de Marsan ou à la Bibliothèque nationale, vivaient comme les plus humbles manouvriers, au fond de boutiques closes, ou tenaient, chez les grands, les plus modestes charges. Voulussent-ils s'arroger des prééminences, les autres corps de métier les auraient immédiatement ramenés à la saine ap-

préciation des choses. Un cordonnier ne s'estimait pas moins qu'un peintre-sellier et celui-ci pas moins qu'un orfèvre (1). La religion avait bien établi quelque supériorité en faveur des tailleurs de crucifix, ou des sculpteurs de saints, mais, dans la réalité, les uns et les autres étaient de pauvres gens. Ceux qui avaient pignon sur rue, comme Jean d'Orléans, le devaient à leur bonne conduite, et non à des gains extraordinaires. Simples menuisiers ou charrons, ils eussent tout aussi bien possédé leur maison. Et nous voyons ces artistes traiter une confection de tableau comme une entreprise de pavage ou de maçonnerie, en stipulant des dates, des dédits, des qualités de matériaux. Ce qui nous paraît aujourd'hui une monstruosité — le choix des produits à employer par les peintres — se notait alors avec une précision incroyable. Telle partie d'un tableau comporte un or, ou un outremer, de qualité supérieure à ceux d'une partie moins intéressante. Les gens d'Avignon tiennent à ce que les personnes divines soient habillées de « meilleure estoffe » que les donateurs ou les simples saints de second plan. On voit des commandes porter l'obligation pour le peintre de faire un arbre de la croix en « manière de cèdre », tandis que la croix des larrons sera à la discrétion de l'artiste. Nous avons loisir de constater aujourd'hui combien ces

(1) Dans les Flandres les peintres faisaient partie de la ghilde des fripiers.

précautions assuraient la pérennité d'une œuvre que les donateurs eussent souhaitée immortelle. Les ors fins, stipulés par Jean de Montagnac dans sa commande à Enguerrand Charonton, ceux exigés par les représentants de la famille Cadard nous sont restés ; ils n'ont rien perdu de leur éclat, en dépit des fortunes auxquelles ils ont été soumis depuis 450 ans (1).

En pénétrant mieux dans la vie de ces ouvriers, nous parviendrons à réduire certaines entorses à la vérité, que les écrivains spécialistes ont contribué à répandre. L'histoire si amplifiée de la peinture flamande a pris naissance à la fin du XVIe siècle, dans une littérature forcée, embellie et arrangée. Je ne voudrais point paraître m'attaquer à Karl van Mander, comme on l'a fait pour Lenoir, et le traiter d'« imposteur » ; mais il était peintre, et il vivait en 1600, en un temps où les peintres étaient devenus une aristocratie. Il jugeait les hommes d'autrefois avec son esprit moderne, ce que nous faisons encore. Lorsqu'il nous entretient des primitifs flamands, il a tendance à exagérer leur importance ; il parle des frères de Eyck, ou de Roger de la Pasture, comme de princes. Ce sont, à ses yeux complaisants, et visiblement attendris, des créateurs tombés en Flandre comme de merveilleux météores. Ne rions pas, la thèse se soutient encore, et, chaque jour, se sur-

(1) Le retable des Cadard à Chantilly a été transporté sur toile par ordre de M. Reiset.

charge d'interpolations. L'influence des Van Eyck sur le monde a été maintenue tout récemment. Or tout ceci est la continuation de Van Mander.

Imaginez, cependant, ce que peut dire un artiste, sans documents, sans critique, sans beaucoup de philosophie, au XVIe siècle — c'est-à-dire au plus beau moment des légendes, quand on admet que Francion, fils d'Hector, a fondé le royaume de France — s'il se veut intéresser de gens, vivant cent cinquante ans avant lui. Supposez un peintre d'à présent, n'ayant que les traditions de bedeaux ou de familles, et cherchant à débrouiller l'histoire de Nattier ou celle de Boucher, même, si l'on veut, celle de Louis David. J'entends que, comme Van Mander, ce peintre n'eût pas d'archives à consulter, mais seulement des récits oraux à coordonner (1). Nous lui verrions fatalement confondre les artistes entre eux, les dédoubler, à la façon de Mander, qui partageait Roger de la Pasture en deux parts égales. Prendre pour base de déduction une histoire ainsi façonnée, c'est, on peut croire, s'exposer à la déroute. Pour les de Eyck, Van Mander reste cependant un des points de repère les plus solides. Il aura beau répéter la bourde de Lampsonius, qui choisit, dans le tableau de l'*Agneau,* deux des plus grands seigneurs de la bande équestre, et les nomme Hubert et Jan Van

(1) Virtuellement le royaume de Belgique est constitué au temps de Van Mander, c'est donc un Belge qui parle, et qui juge les temps anciens avec son point de vue très spécial.

Eyck, cette bouffonnerie sera précieusement enregistrée partout et perpétuée de nos jours encore. Certes, ni Van Mander, ni Lampsonius, ne sont des « imposteurs », ils rééditent des commentaires de *ciceroni* flamands; ils sont pleins de patriotisme et de sincérité, ils ne *bluffent* point. Mais l'idée pour un Van Eyck, peintre, valet de chambre, ouvrier, petit personnage, de s'offrir en grand gala de prince Electeur, au milieu des empereurs et des rois, serait pour lui l'annonce d'une mise à pied très prochaine. Je sais bien que, pour beaucoup de gens, Jan van Eyck fut envoyé en Portugal, en qualité d'ambassadeur. Ceci sur le vu d'une pièce comptable extrêmement sollicitée, qui mentionne ce voyage, à la suite de quelque personnage de marque (1). Ces erreurs initiales grossies, jointes aux lettres de cadres refaits, repeints, où les légendes ont pu être réinstallées sous l'impression des mêmes histoires de sacristie, nous gâtent l'histoire des Van Eyck. Qu'ils aient existé, le cas n'est pas douteux, mais qu'ils aient peint tout ce qu'on leur attribue généreusement, qu'ils aient inventé des méthodes, créé « des formes de plis », imaginé des techniques, nous n'en savons rien de rien. Nous n'avons pas, sur eux, une note aussi complète que nous en possédons sur Jean d'Orléans, sur Colard de Laon, sur Broderlam, ou

(1) En 1428. Il allait faire le portrait d'Isabelle de Portugal. Il aurait également peint une dame portugaise (De Laborde, *Revue archéologique*, 1851).

sur tant d'autres, leurs immédiats contemporains. Dans l'état actuel des choses, le nom des Van Eyck est une raison sociale, sous laquelle on enrégimente les œuvres d'apparence identiques. Péniblement, et en sollicitant les moindres bribes de comptes, on est arrivé à leur faire un état civil présentable. Il est vrai qu'on ne sait, ni où, ni quand ils naquirent, mais on le *présume,* et on s'en contente. On dit même que tel artiste est contemporain ou *cadet* d'Hubert van Eyck, comme si on connaissait la date de naissance précise de celui-ci. La vraisemblance est que ces hommes vécurent en Flandre, qu'ils travaillèrent partout, et se mêlèrent à d'autres, au point de se confondre avec eux. Ces autres, nous ne les connaissons pas encore dans leurs œuvres, mais nous les devinons, et les mentions qui les concernent sont autrement formelles, autrement nettes que les à peu près touchant les Van Eyck. L'un de ces hommes s'appelle Jacques Cône, il est de Bruges, il est parisien d'adoption, et il a travaillé à Milan. N'en disons pas plus.

Je ne parle pas de Vasari, un autre peintre qui a composé, pour l'Italie, une chanson de geste des peintres pareille à celle de Van Mander pour les Flandres. La véritable histoire des arts ne pourra s'écrire, surtout en ce qui touche les *primitifs,* que le jour où l'on oubliera l'un et l'autre de ces poètes de district. Il y a, dans Vasari, des contes de ma mère l'Oie que les *Primaticiens* français enregistrent avec une religion sereine. C'est même de là qu'ils

partent pour contredire tout ce qui touche à notre art national. Or, voici que les archives consultées nous révèlent des faits étranges, et les véritables savants de l'Italie le reconnaissent de bonne foi. C'est, au début, le mélange des artistes, l'ingérence des Français, des Flamands ou des Allemands, en plein cœur de l'Italie. Nous avons parlé de Cône, nous pourrions citer Michelin de Vesoul, Jean d'Arbois, Jean Mignot, d'autres encore. Jean d'Arbois est occupé en Lombardie lorsque le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, le fait mander (1). Au fond tous ces artistes n'avaient aucune supériorité morale sur les autres ouvriers ; on les prenait, on les quittait ; ils se formaient ici ou là, comme des manœuvres qui s'arrêtent où on les embauche, et travaillent de leur mieux. Il est bon de rappeler cependant que ce Jacques Cône, dont nous avons parlé, est à la fois architecte et peintre, que les gens de Milan l'ont mandé de France pour fournir les plans de leur dôme, le construire ensuite, et finalement le décorer de peintures. Vasari n'a jamais ouï parler de cet intrus, pourtant nous le soupçonnons supérieur à sa réputation. Les Milanais n'étaient point assez naïfs pour appeler à grands frais un praticien dont ils eussent ignoré la valeur et le talent. Ce qui est sûr c'est que Jacques Cône aime mieux Paris et qu'il y revient.

(1) Voir ci-après l'histoire si curieuse de cet artiste au chapitre v, p. 145.

Les hommes habiles pouvaient naître dans tous les pays, certes ; mais ils se perfectionnaient en deux ou trois villes, celles où l'argent abondait et où les commandes suffisaient à faire bien vivre les gens de métier. Paris était l'une de ces villes, dès le XIII[e] siècle ; Bruges ne le fut guère avant 1420. La question est donc entre Paris et Bruges à l'origine, pour le Nord, et il ne paraît plus douteux, on le verra ci-après — que les goûts français se soient peu à peu imposés à la Néerlande. Grâce à la protection du duc Jean sans Peur, et surtout de son successeur Philippe le Bon, les habitudes françaises s'infiltrèrent, prirent force de loi, et les artistes se conformèrent à leurs ukases. Que les ouvriers septentrionaux, restés sobres, familiaux, retirés et un peu butés, eussent, dans la tranquillité générale dont jouissait leur pays, oublié leurs origines, et se fussent personnalisés, on aurait mauvaise grâce à le nier. Mais d'inventions, de trouvailles nouvelles, d'imprévu, pas l'ombre, pendant un siècle. Partis d'un même rameau, ils vont, parallèlement aux Français, dont ils ont adopté les costumes, la langue, les mœurs, et surtout les théories. Si bien que l'expression « *franco-flamands* » est presque oiseuse appliquée à eux. Ce sont des Parisiens avec des provincialismes heureux. Redisons-le, la supériorité de leur main-d'œuvre vient surtout du calme où ils vivent, de leurs qualités morales, et de l'intérêt que leurs princes portent aux travaux de l'esprit. En France, le roi Louis XI est

déconcertant ; il compte un peintre, juste le prix d'un chaussetier, mais il tient pourtant à être montré dans sa gloire. Il ne s'embarrasse point de la vérité historique. Chauve et un peu dégradé, il entend imposer à Colin d'Amiens une toison idoine et il l'ordonne dans une commande célèbre. Fouquet s'en tire en le coiffant d'une sorte de cape, et une autre fois en lui mettant le bonnet pointu des chevaliers de Saint-Michel. Le duc de Bourgogne, Philippe, même Charles le Téméraire son fils, ont plus de liberté et plus de simplicité. Le vieux duc admet très bien les rides de sa face ravagée, et il les autorise. Tout ce qui donna un instant le pas aux peintres de Bruges, de Bruxelles ou de Tournai sur les nôtres vient de ces façons diverses d'entendre les travaux de peinture. Philippe aime les arts et les défend ; Louis XI est un bourgeois qui les veut ordonner à sa guise, et son esthétique en est restée au niveau primaire.

En présence de protections aussi inégales on s'explique très bien que les peintres, ou autres artistes, fussent allés quérir fortune en Flandre. M. Durrieu a retrouvé là-bas un miniaturiste de la bonne école française installé à Bruges. Si des Flamands nous viennent, ce n'est pas le roi qui les emploie, c'est René d'Anjou, c'est le duc de Guyenne, c'est le duc de Bourbon. Mais ne croyons pas que ces néerlandais apportent rien à leur suite ; ils se soumettent à la règle du lieu où ils opèrent. On aura beau nous

dire que les plis de leurs étoffes, leurs coloris, leur dessin, leurs compositions sont de la descendance eyckienne, nous ne pouvons l'affirmer. Fouquet, qui n'a jamais vu ni les Van Eyck ni leurs tenants, et paraît se désintéresser des artistes du Nord, nous offre de nombreux exemples de « plis eyckiens ». Ces plis sont, — au dire des défenseurs flamingants — brisés à angles aigus, rudes, secs, mais pleins de vérité. On nous jette ceci comme une preuve absolue ; ce ne serait qu'une présomption, dans le cas où on ne trouverait de ces plis que chez les Brugeois, ce qui n'est pas, loin de là.

L'exemple d'Enguerrand Charton ou Charonton de Laon (1) servira notre prudente réserve. Voici un homme établi à Avignon, venu de l'Aisne, qui a étudié son art — son métier, disons mieux — en Ile-de-France probablement, et qui tient de Fouquet. Retrouvé dans le Midi par les partisans de « la Flandre mère des arts » *Flandria artium genitrix,* un tableau de lui fut attribué, successivement, à Van Eyck, à Jan van der Meire — qui cela, van der Meire ? — à d'autres encore. Un second tableau de lui, le retable des Cadard, après avoir figuré sous le nom de Fra Angelico, avait été enrôlé dans l'armée néerlandaise. Nous savons maintenant que ces vraisem-

(1) Ce nom français a été orthographié Charton, Quarton, Charonton dans les actes. Nous adoptons *Charton* plus en rapport avec les noms retrouvés dans la contrée où était né ce peintre, l'arrondissement de Laon dans l'Aisne.

blances, ces probabilités, ces présomptions n'étaient que des « impostures » à la Lenoir ; que jamais aucun flamand n'y avait mis la main. Pour le retable des Cadard, Charton ou Charonton s'était bien adjoint un collaborateur, Pierre Villate, mais celui-ci était du diocèse de Limoges ; il ne paraît pas avoir jamais vu ni Bruges, ni van Eyck, ni aucun de leurs tenants. Remarquez que nous sommes en 1450-54, c'est-à-dire à un moment où l'épopée eyckienne ne s'est pas affirmée encore. Avec les idées de ces artisans, la manière d'opérer de van Eyck ne mérite pas un voyage à Bruges, la Mecque artistique, née dans nos imaginations modernes. Ces ouvriers ont un canon unique, l'imitation plus ou moins stricte de la nature, en brodant sur de vieux thèmes, établis par les ancêtres parisiens du XIVe siècle. Ces canevas sont dans des manuscrits ou des albums de croquis qu'ils accommodent au goût du jour. Faute de mieux, Charton se servira de la ville d'Avignon pour en fabriquer la ville de Rome, imposée par la commande de Jean de Montagnac ; il prendra, pour ses personnes divines le premier avignonnais venu, pour sa Vierge une femme, la sienne probablement. Dans la théorie de princes qu'il dispose, dans les deux tableaux authentiques dont nous parlons, nous n'apercevons ni le duc Philippe de Bourgogne, ni sa femme, ni son fils, alors que le roi de France, la reine Marie d'Anjou, le roi René, le pape Eugène IV, se présentent deux fois. Un fait plus singulier encore nous expli-

quera, mieux que tout, l'inanité des raisonnements à vue de nez, et des interprétations en faveur des Flandres. Dans le *Retable des Cadard* exécuté en 1452 par Charonton et Pierre Villate, une femme est agenouillée aux pieds de la Vierge. Elle se nomme Jeanne Des Moulins, elle est femme du médecin de Charles VII, elle n'a jamais habité que Paris ou le Thor près d'Avignon. Sa coiffure, rappelant celle de Guigonne de Salins, dans le prétendu van der Weyden de l'hôpital de Beaune, a servi aux déterminations en l'honneur des Flandres. Le catalogue officiel du Musée Condé, où se trouve aujourd'hui le retable (1), a sûrement choisi la preuve de cette coiffe pour incliner en faveur des Brugeoises; or celles-ci n'ont porté ces voiles qu'après les Parisiennes, dix ou quinze ans plus tard, vers 1460-65. En 1452 les femmes de Bruges se couvraient la tête de truffauds cornus, et de voiles tuyautés, comme on en voit au portrait de la femme de Jan van Eyck.

L'influence « eyckienne », que M. Hulin cherchait récemment à travers l'exposition des primitifs, souffre de ces contradictions perpétuelles. D'abord il nous manque une base assurée, celle que nous fournirait un tableau de Van Eyck aussi incontestable que le sont celui de Villeneuve, celui de Chantilly, ou le *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix. Là nous avons la pièce d'archives incontestable, péremptoire,

(1) N° 109 des Écoles étrangères.

décisive. Pour les Van Eyck *pas une mention d'œuvre qui se puisse rapprocher d'un tableau.* Je ne polémique pas, je constate. Le retable de *l'Agneau* ? Savons-nous seulement la part des Van Eyck dans sa composition et son exécution ? A force d'expédients, de petits arguments sollicités, de vers latins interprétés, on est arrivé à bâtir une histoire complète, mais n'est-ce pas que, sans Van Mander, sans le clergé, sans les milliers d'intéressés qui ont fourni leur pierre, nous serions fort empruntés encore ? Avec l'internationalisme d'art que nous connaissons, la confusion des ouvriers entre eux, l'intrusion des étrangers, la venue des proches, ce retable de *l'Agneau,* si différent dans chacune de ses parties, nous laisse les plus grands doutes. Qu'on le reconstruise une bonne fois, qu'on rapproche les éléments éparpillés, et nous pourrons juger peut-être. Jusque-là nous n'admettrons rien, nous ne saurons rien reconnaître, et cette base, prétendue assurée, demeurera caduque et inutile pour les discussions ultérieures (1).

Le fameux vers *Pictor Hubertus e Eyck major quo nemo repertus,* dont on a abusé singulièrement, est une phrase de célébrité provinciale. Il n'est pas rare de voir glorifier le moindre artiste, et de l'entendre gratifier des titres les plus sonores par ses concitoyens. On a cité des portraits de « maître Hubert »,

(1) En présence de tant d'hésitations, une page écrite, ces temps derniers, en l'honneur de Van Eyck, pour un catalogue de vente d'une reproduction de *l'Agneau*, paraît tout à fait divertissante.

des œuvres de « maître Johannes »; mais a-t-on le tableau dont parlent ces pièces? Jamais ! En vérité, tout en reconnaissant que, sans doute, une persistance d'éloges aussi prolongée note un bon point en faveur des Van Eyck, nous nous voyons forcés de contenir notre enthousiasme. Car enfin, si l'homme, à qui on a donné ce nom, celui dont nous avons les œuvres, n'était pas Van Eyck et qu'il fût modestement Jacques Cône ou tout autre ? On répondra que cela ne nuira pas aux œuvres, qui resteront sous un nom ou sous un autre. Alors pourquoi s'acharner à maintenir Van Eyck, à augmenter les couplets de la chanson, à faire justement ce qu'on nous reproche volontiers ? Le mieux est d'attendre.

Nous avons groupé les œuvres de Jean Fouquet sur le vu d'une mention due au secrétaire du duc de Bourbon, François Robertet. Peut-être a-t-on eu tort. L'affirmation de Robertet n'est pas contemporaine, il a pù se tromper (1). Il est vrai que les autres œuvres, reconnues d'après celles que Robertet a désignées, viennent admirablement concorder avec ce que nous savons de la vie et des travaux du peintre de Tours. De plus, le père de Robertet, Jean Robertet, avait été l'immédiat contemporain du

(1) On s'est demandé si la phrase de Facius parue dans le livre *de viris illustribus* (1454) ne visait pas *Jean* Fouquet, lequel avait sur Van Eyck l'avantage d'être plus connu en Italie, depuis son portrait du *pape Eugène IV et de deux cardinaux*, exécuté en 1443 ou 1444 et conservé à la Minerve au temps où écrivait Facius. Qui sait?

peintre, ses renseignements devaient être sérieux. Malgré tout, Jean Fouquet ne nous apparaît pas aussi indiscutable que Charton ou que Nicolas Froment. Alors que dire des Van Eyck ? Eux n'ont même pas la note de Robertet ; ils ont la légende, des vers de province, des signatures plus ou moins sûres, des inscriptions sur des cadres, dont l'authenticité est au moins sujette à caution (1). On vient de retrouver un de ces portraits encore, c'est le cadre qui le désigne, et, par le dessin original, ayant servi à peindre le tableau, une indication en patois flamand-allemand qui *doit être* celui parlé à Maeseyck, patrie des Van Eyck. Qu'en sait-on ? Ces apports augmentent les obscurités, et les trouvailles de ce genre en ce moment-ci sont toujours un peu suspectes. Le plus habile peut y être trompé.

Nous nous sommes beaucoup défendus à propos du Maître de Moulins, ou mieux du *Peintre des Bourbons,* de prononcer le nom de Perréal. A tout prendre cependant nous avons autant d'arguments en sa faveur que nous en avons en l'honneur des Van Eyck. Bien mieux, nous connaissons de lui une œuvre authentique, — au moins dans la composition, — le tombeau de Nantes (2). Avec les procédés employés pour

(1) La mode de réencadrer les œuvres anciennes en y ajoutant une phrase, un nom n'est pas seulement d'aujourd'hui. On a refait quantité de cadres, en copiant tant bien que mal les anciens, dans le courant du XVIe siècle.

(2) Tombeau du duc François de Bretagne, père d'Anne de Bretagne, dont le dessin a été demandé à Perréal par la reine en 1501.

les Van Eyck, joints aux pièces d'archives et aux mentions de toute sorte concernant Perréal, nous eussions facilement constitué un œuvre magnifique au peintre lyonnais. Les *Primaticiens* le nomment, il est vrai, un « italianisant », et l'enrôlent dans la Renaissance. A ce compte seulement ils consentent à lui donner un certain rang. C'est une opinion, elle n'est sûrement pas plus saugrenue que d'assimiler Benedetto Ghirlandajo au *Peintre des Bourbons,* ou Albert Dürer à l'auteur du portrait du dauphin *Orland* ; elle prouve seulement que tout a pu s'écrire sur les arts, sans compter ce qui reste à sortir encore.

Certaines personnes ont parlé avec dédain du faux patriotisme, du nationalisme inattendu soupçonné sous le titre de *Primitifs français*. Il n'y a pas à nier, Primitifs français n'est pas Primitifs belges ni italiens. Bien mieux, l'intention très manifeste et très avouée du promoteur est de faire quelque chose en faveur d'un pays auquel il appartient. Né en Franche-Comté cependant, très comtois, très amoureux de son petit coin, il a été lentement amené à reconnaître aux gens de l'Ile-de-France une supériorité sur les autres. Au temps où les Parisiens triomphaient dans les arts, les Comtois touchaient à l'Allemagne. A peine Mahaut d'Artois, dame de Salins, était-elle venue leur apporter des éléments nouveaux ; ils n'en abusèrent point. Le patriotisme de clocher de l'auteur serait donc au rebours de ses idées, si l'Exposition des Primitifs n'avait visé que cela. Mais ce fut peu à peu,

par des contrôles, par des enquêtes, élargies d'année en année, que l'opinion s'est dégagée. Le côté un peu hardi de la campagne entreprise, les propositions, d'apparence brutale ou étourdie, s'appuient en réalité sur des faits et des expériences (1). Pour être mieux entendu, il faut crier fort, surtout lorsqu'on croit avoir la vérité en poche. Aussi bien, pourquoi ne pas imiter les autres qui, depuis cent cinquante ans, nous étourdissent du même hymne triomphal ? Les affirmations concernant Van Eyck ont été une déterminante. C'est après s'être rendu bien compte de ce qu'il avait de *présumé*, de *pseudo*, de *vraisemblable*, de *possible* dans l'épopée eyckienne, après s'être convaincu du manque absolu de point de départ, que l'on a cherché et trouvé d'autres hommes au moins aussi *vraisemblables* et ni plus ni moins *présumés*. De proche en proche, en guettant les origines des Van Eyck, génies monstrueux, nés d'eux-mêmes, sans que personne les eût annoncés, on en est arrivé à démêler des précurseurs, des maîtres peut-être, et ceux-là étaient des Parisiens. En ceci nulle question de patriotisme, dans le genre de celui que montrent les savants de Bruges ou de Gand. Paris, d'ailleurs, se recommande de lui-même ; il est, dès le XIIIe siècle, un centre intellectuel, et ses artistes, dans les autres branches que la pein-

(1) Nous faisons allusion ici à certains articles anonymes parus ces derniers temps, dont le fond témoignait d'une méconnaissance absolue de la question.

ture, ne se peuvent nier. On a parfois tiré un indice favorable aux gens du Nord, de ce fait que nos princes recherchaient leurs œuvres, que Charles VII, le roi René d'Anjou, divers autres employaient des Flamands ou même des Allemands. Henri et Conrad Vulcop, attachés à la reine Marie d'Anjou, Barthélemy de Clerq, Copin Delf sont, à n'en pas douter, des ouvriers venus des Flandres. Peut-être? Nous n'en savons absolument rien. Fussent-ils originaires de la Néerlande, la question serait de connaître leur centre d'apprentissage, qui peut être aussi bien Avignon, Paris ou Tours, que Bruges ou Tournai. En 1440, un certain Arnoul de Catz vient d'Utrecht à Avignon pour travailler à l'atelier d'un Bourguignon nommé Dombet! Nous avons d'ailleurs quelques raisons de ne pas croire à la si grande influence des artistes flamands chez nous, lorsque nous voyons Colard de Laon reprendre un tableau « allemand », c'est-à-dire néerlandais, et le mettre au goût des Français (1). Une autre mention, jusqu'à ce jour inconnue, nous prouve le peu de cas que faisaient les ducs de Bretagne des œuvres flamandes. En 1491, lorsque la reine Anne épouse Charles VIII, on dresse l'inventaire des objets d'art de la jeune duchesse. Il y a une resserte, un grenier qui en est rempli ; et, parmi les huit ou dix tableaux qu'on y rencontre, on cite : une *Vierge tenant son enfant*. Le

(2) *Archives de l'Art français*, V, 182.

rédacteur du catalogue, qui rapporte une tradition orale tronquée, note : « Et le fist ung nommé *Sebastianus* quondam filius Petrus Christi (1) ». Sûrement le priseur a mal entendu le nom, car le fils de Peter Christus était, dit-on, un certain « Maître Christophe », dont on ne sait pas grand'chose. Il est sûr pourtant que le notaire breton n'inventait pas le *Peter Christus*. Il n'en était que cela d'ailleurs, et la cour de Bretagne ne prêtait guère attention à l'élève supposé des illustres Van Eyck.

Le futur de la princesse Anne de Bretagne, le roi Charles VIII, allait s'entendre avec elle sur ce point. Raymond du Dezert ou Dezest, bailli d'Amboise, raconte, dans une chronique inédite (2) que le roi Charles ayant reçu du receveur des finances Briçonnet « une table de Flandres paincte » — lisez un tableau flamand — la refusa tout net. Il s'écria que « c'estoit pour un marchant, et qu'il n'en vouloit point ! » Pour s'en débarrasser il la donna au bailli d'Amboise, le même qui nous rapporte l'histoire.

Sans doute il y avait à la cour de France un ressentiment contre les Flandres, depuis les démêlés du Téméraire avec Louis XI. Les Français affectaient de tourner en ridicule leur parent du Nord, « ce roi des revendeurs » ; mais les goûts de France ne s'accommodaient pas de l'esthétique, un peu mercantile,

(1) Bibl. Nat. Nouvelles acquisitions françaises n° 1364 (avril 1491).
(2) Bib. Nat. Dép. des Mss. français 22335, fol. 119.

des peintres de là-bas. Ils en dédaignaient les naïvetés provinciales, les costumes, le mauvais genre. Ce n'est pas, d'ailleurs, comme on le croit généralement, que l'Italie les ravît en tout. Glorieux et personnels, ils faisaient leurs réserves. Il faudra François Ier, esprit plus candide, pour que l'envahissement italien se précipite. Louis XII, tout charmé qu'il fût de ses expéditions, n'avait pas, pour la peinture ultramontaine, la religion qu'on se plaît à dire. M. R. de Maulde a retrouvé et publié une lettre, écrite par le roi en Italie, dans l'année 1507. Il presse un travail qu'on lui a promis, une « chanson », un poème, dû au poète Fenyn, que Jean Perréal, alors à Blois, est chargé d'illustrer de portraits sur nature. « Quand la chanson sera faicte par Fenyn, écrit le roi, et vos visaiges pourtraits par Jehan de Paris, ferez bien de les m'envoyer, pour monstrer aux dames de par deça, car il n'y en a poinct de pareils (1) ». Nulle part, l'Italie ne lui montrait de ces portraits sur le vif, traités avec l'esprit que Perréal savait mettre sur une physionomie. Voilà qui est troublant, et qui montre que l'*italianisant* Jean de Paris, ne l'est pas autant que veulent le dire les adorateurs de l'École de Fontainebleau (2).

(1) De Maulde, *Jean Perréal*, p. 32-33. Pièce conservée dans le ms. 2915 fol. 17 de la Bibl. Nat. Dép. des Mss.

(2) Signalons un fait curieux. Lors d'un voyage de Perréal à Milan en 1499 le duc de Mantoue, qui a Mantegna et Léonard cependant, lui demande son portrait. Perréal refuse (*Notices et documents de la Société de l'hist. de France*, p. 297).

L'exposition des Primitifs français est née de cette série de remarques que nous nous proposons de développer ci-après, en complétant les notes, nécessairement un peu sommaires, du catalogue officiel. L'entreprise en fut généralement louée, et le succès la consacra. Certains intérêts, lésés par elle, se sont émus ; on a d'abord nié que l'exposition puisse être. Lorsqu'elle fut, on dut la reconnaître en discutant. La discussion porta alors sur de menus détails, preuve, critérium irréfutable, en faveur de l'idée générale. En ce moment, les *Primitifs français* existent, le jalon est planté. Les religions du Nord et du Midi, imposées comme des révélations divines, subiront le libre examen de gens que l'appareil hiératique n'effraie plus. Et les pauvres Français « bons miniaturistes, mais méchants peintres » réclameront la petite place qui leur est due dans le concert.

CHAPITRE I

L'ÉCOLE DE PARIS

(XIII[e] SIÈCLE)

I

N reproche volontiers le mot de Primitifs, lequel, à vrai dire, n'a pas grand sens en soi. *Primitifs,* expriment les gens doctes, s'appliquerait plus heureusement aux peintres préhistoriques des cavernes, ou encore aux plus anciens dessinateurs de l'Hellas. En ce moment l'acception paraît se spécialiser un peu ; faute de mieux, les écrivains et les amateurs ont donné le nom de *Primitifs* aux artistes rencontrés à l'origine de chaque école d'art en Europe : nous avons ainsi les primitifs flamands, les primitifs italiens, les primitifs allemands même ; personne n'avait osé prononcer les *Primitifs français.*

La prétention, encore aujourd'hui, soutenue par les retardataires, d'une priorité d'invention en faveur des Grecs, est un non-sens. L'art de plate

peinture, — dessin, gravure en creux, représentation coloriée, — n'a guère varié dans ses conventions essentielles depuis des milliers d'années. Les Grecs en ont reçu la tradition de peuplades plus anciennes, et celles-ci les tenaient d'autres encore plus reculées. La preuve n'est plus à faire aujourd'hui, comptât-on pour rien certaines découvertes récentes en des cavernes. Une chose est sûre, c'est que les Égyptiens avant les Grecs, les Grecs avant les Romains, pratiquèrent la plate peinture et connurent des règles immuables. De ceux-là par les Byzantins, par les moines grecs, ou les artistes du Bas-Empire, les traditions nous vinrent. Mais notre art moderne, né aux environs du XIIe siècle, tout en descendant des anciens — disons Protogène ou Apelles pour ne pas contrarier les historiens — ne s'est point manifesté partout suivant un thème uniforme. Le mode d'entendre, le tact esthétique s'est façonné d'après la constitution physique des adeptes en chaque région. Un peuple, tout entier venu du Nord, isolé dans ses limites comme les Anglo-Saxons ou les Germains du XIIe siècle ; un autre, issu de civilisations excessives, ayant conservé la meilleure part de son patrimoine artistique, comme les Italiens, n'ont pu se trouver dans les mêmes conditions originelles que la France, par exemple, dont la terre, occupée autrefois par des autochtones industrieux, subit la domination romaine d'abord, puis celle des Francs, des Burgondes et des Goths.

De ces envahisseurs les Romains furent, en art, les agents les plus regrettables ; ils importaient les décadences grecques et romaines et les imposaient. Bien au contraire les barbares naïfs, mais jeunes de sang, assimilateurs et créateurs à la fois, furent pour nous la réserve d'avenir la plus inespérée. Qu'ils fussent audacieux comme les Francs, manieurs de métaux comme les Burgondes, traditionnels comme les Gallo-romains ou bâtisseurs comme les Goths, poétiques et libres comme les Celtes, leurs éléments divers se vinrent amalgamer en une lente fusion de sept à huit siècles. Et, de cette fusion, à peu près unique en Europe, étaient sortis les peuples occupant au moyen âge la contrée comprise entre les Alpes, le Rhône, le Rhin, l'Océan et les Pyrénées, les Français, parlant un langage d'essence latino-celtique, et formés à doses presque égales de Gaulois, de Romains, de Germains, tenant de chaque race une parcelle d'atavismes mystérieux et féconds.

*
* *

Aussi tandis que les peuples de l'Italie, qui demeuraient soumis à la tradition antique déformée et abîmée, se confinent dans la copie plus ou moins adroite des néo-grecs de Byzance, et, de décadence en décadence, aboutissent à Cimabué, les barbares du Nord, livrés à eux-mêmes, se cherchent un canon particulier, et prennent un rang individuel

et original. Ils le doivent à leurs grandes abbayes directrices, aux centres imagiers de Tours, de Cluny, de Limoges, de Paris. Et pour bien comprendre le mouvement qui fera, de l'Ile-de-France, un des foyers de la civilisation européenne, il faut ne point dissocier les arts de la philosophie, de la littérature, ni des mouvements sociaux. Les communes eurent, pour les arts, une importance considérable; elles laïcisèrent ce que les moines eussent plus volontiers condamné à la redite hiératique et à l'immobilité de tradition. Internationalisées par les cloîtres, qui ne dédaignaient point l'œuvre byzantine, la sculpture et la peinture nationales eurent, chez ces laïques, des défenseurs impitoyables. Leurs associations étroites, fermées aux étrangers, parfois implacables dans leur rigueur patriotique, arrêtèrent l'importation des ouvriers venus d'Orient. Leurs œuvres, surveillées, contrôlées par des juges sévères, se débarrassaient peu à peu des influences du dehors ; et les savants, accourus de toutes les parties de l'Europe pour suivre l'enseignement du cloître Notre-Dame d'abord, ensuite de l'Université de Paris, retournaient chez eux, un peu étonnés de ces nouveautés singulières.

Ce n'est point le lieu ici d'énumérer les hommes considérables dont le nom a été inscrit au nombre des étudiants parisiens, cela dès avant les Croisades. Lorsque nous nous étonnons de retrouver en Pologne, en Allemagne, en Italie même, tant de

preuves du passage de nos vieux maîtres, c'est que nous ignorons qu'un Stanislas, évêque de Cracovie, un Aldabéron, évêque de Wurzburg, un Gebehard, évêque de Salzburg, ou l'évêque de Passau, Athmann, ou l'antipape Anaclet II, ont vécu à Paris, et y ont pris contact avec nos professeurs, nos constructeurs, nos sculpteurs, nos orfèvres, nos verriers ou nos enlumineurs de manuscrits. Or, tandis que notre enseignement se répand ainsi, l'architecture, appropriée aux besoins de nos contrées, gagne de proche en proche. Celle-ci sera le facteur le plus énergique ; transposant les éléments traditionnels, élançant ses formes, élargissant les baies et restreignant, par d'habiles combinaisons, les grandes surfaces nues, l'architecture entraîne à sa suite les sculpteurs d'abord, les peintres de verrières, les peintres décorateurs de murailles.

Par une sorte de complicité inconsciente, tandis que les arts d'architecture s'affranchissent du canon antique imposé, les miniaturistes, enlumineurs de manuscrits, abandonnent peu à peu les imageries béates et renfrognées des Byzantins et se créent des ressources propres. Ceux d'entre eux qui sont des séculiers manquent de la science apprise et transmise dans les livres ; ils la compensent heureusement par leur imagination neuve, par une imitation plus attentive de la vie journalière. Les sculpteurs ont, sur eux, une action directe, parce que l'étude de la forme dans l'espace leur a donné une précision

plus grande. Et comme ceux-là, même dans leurs représentations religieuses, ne dédaignent pas de chercher des modèles dans leur entourage, mais en prennent les visages, les coiffures, les habits, sans plus se soucier désormais de Rome ni d'Athènes, ni surtout de Byzance, les enlumineurs suivent, les peintres décorateurs aussi.

Cette communauté d'impressions, de besoins, cette marche concurrente de tous les artistes d'un pays, à une heure donnée, est ce que nous nommons une *école* dans nos jargons spéciaux. En France, l'école est très nettement déterminée dès le milieu du XIIe siècle, c'est-à-dire plus d'un grand siècle avant Giotto ; toutefois la peinture n'est pas à la tête du mouvement ; l'homme qui viendra décorer les surfaces laissées libres dans une église et qui prendra ses modèles, « ses pourtraits », dans les livres enluminés, est un artisan modeste, soumis moralement aux tailleurs d'images, c'est-à-dire aux sculpteurs, et aussi un peu aux peintres de manuscrits.

Tout ce monde d'ouvriers littéraires, si j'ose dire, a gardé de ses atavismes barbares une tendance d'esprit ironique et grossière, nettement exprimée, dès que l'art s'échappe des cloîtres. Les plus vieux poètes français ont des libertés de langage que les sculpteurs et les peintres traduisent dans la plastique ou le dessin. Notez cette particularité propre aux gens du Nord dès l'origine, et que les Italiens n'admettront guère. La note naturaliste, ironique, dont

les Flamands des XVIe et XVIIe siècles seront les représentants attardés, s'exprime d'abord en Ile-de-France. Les *lais* très libertins des trouvères ont trouvé des commentateurs graphiques, et cette recherche du mouvement grossier, de la grimace obscène a, sur l'école, une capitale importance. Elle enseigne les attitudes, en forçant l'artiste à copier la nature, à s'inspirer du nu, en un mot, à faire ce que nous appelons le réalisme, c'est-à-dire le vrai, par opposition au traditionnel que les Italiens garderont si longtemps encore.

Dès avant Cimabué dont les vierges exclusivement orientales, figées et sans grâce, n'ont d'étonnant que leur conservation, les vieux Français cherchent l'expression de nature, la vérité. Et ce n'est pas seulement dans ses manifestations humoristiques que leur art témoigne de cette préoccupation ; les statues de Reims, celles de Notre-Dame, de Chartres, les vitraux de cette dernière ville en font foi. Je sais à Montmorillon, dans la Vienne, une peinture murale antérieure à Cimabué, qui nous montre, elle aussi, une Vierge assise, tenant l'enfant. A dire vrai, le corps est immense pour la tête, mais cette erreur reconnue, quelle distance d'avec le célèbre Italien ! Au lieu de ces attitudes mornes, rigides, sans âme, le vieux Français a voulu exprimer la vie ; il a réellement trouvé la note sublime dans un geste, un simple mouvement d'un naturalisme exquis. La Vierge penche la tête, et baise la main de son

enfant. Celui qui a compris et rendu cette intention n'était pas un moine, mais un père, et les caresses des mamans n'avaient pas de secrets pour lui. En tout cas il n'est ni Italien, ni Flamand, ni Allemand, car nulle part dans ces régions nous ne rencontrerions l'équivalent de cette œuvre, pas plus d'ailleurs que celui d'une *Fuite en Égypte* de l'église du Petit-Quevilly, près Rouen.

Avec sa statuaire naturaliste, ses verrières, ses peintures murales et ses peintures de manuscrits, la France est en avance considérable. Elle seule a de véritables « primitifs », qui soient des artistes inventeurs, des maîtres. Il n'y a donc plus lieu de nous refuser une appellation que nous sommes seuls à mériter réellement.

Dans le XIIIe siècle, grâce à l'accroissement du pouvoir royal en France, à la supériorité de nos institutions, à l'expansion de notre langue et de notre enseignement universitaire, Paris tend à prendre le premier rang dans le monde intellectuel. Il est rare que de nouveaux centres artistiques se forment sans avoir reçu de quelque Français l'impulsion utile. Tout ce qui a été écrit dans un sens opposé sur l'art néerlandais ou rhénan ne mérite guère qu'on s'y arrête ; les documents viennent infirmer les théories les plus ingénieuses. Imaginerions-nous que la Bruges du XIIIe siècle, soumise à un seigneur de la maison de Nesle vassal du roi de France, se fût façonnée en dehors des influences fran-

çaises (1) ? Concevons-nous les ghildes laïques primitives, créées à l'ombre des cloîtres, complètement dégagées de sentiments, de tendances, de pratique avec nos artisans ?

Tout ce que nous peuvent montrer les pays de l'extrême Nord en architecture, en peinture décorative, en orfèvrerie, en émaillerie, trahit l'importation directe et absolue de la technique française. Nos plus anciens artistes ont créé des formules simplifiées, des thèmes synthétistes, que nous voyons scrupuleusement conservés chez nos voisins à des dates toujours postérieures.

Sur ces données, l'expression de « primitifs néerlandais » est la plus impropre de toutes, car il n'y eut, à proprement dire, jamais de très anciens artistes qui fussent exclusivement les produits du terroir néerlandais. Les primitifs italiens, sans en excepter Giotto, sont des descendants immédiats des grecs de Constantinople ; ils ont à peine démarqué l'art de leurs devanciers, ils en ont adopté tous les termes avec une fidélité et une obéissance scrupuleuses. Lorsqu'ils s'affranchiront, dans les commencements du XIVe siècle, ils auront subi le contact des Avignonnais, des Bourguignons, des Français, mais, avant qu'ils soient nettement réalistes, il leur

(1) La seigneurie de Bruges fut vendue à la comtesse de Flandres par Jean de Nesle, mari de la sœur de Thibaut de Champagne en 1198. Philippe Mouskès dit que la Flandre et la France le blâmèrent de ce fait (*Chronique de Mouskès* aux vers 28349-56).

aura fallu plus d'un siècle d'initiation, l'humanisme, Pétrarque, et des invasions nombreuses, dont les conséquences ont été singulièrement interprétées en leur faveur. La vérité est qu'ils ont conservé à peu près tout ce qui fut exécuté chez eux dans les premiers temps, grâce à leur climat, tandis que nos contrées ont vu périr les œuvres les plus capitales. « Telle est la fatalité de notre situation, écrit Paul Mantz, appelé à reconstituer les annales de l'art français, nous ne rencontrons que des ruines ! »

II

J'ai mis en tête de ce chapitre un mot étrange, qui fera sourire ceux dont les opinions se sont établies sur les phrases de livres : *École de Paris*.

Que Paris ait été dès le commencement du moyen âge un foyer de culture intellectuelle, peu de gens le nient ; que même il ait possédé en nombre des artistes, beaucoup l'admettent et le proclament. Mais que ces artistes constituent une école, un groupement de communes tendances, d'intentions concurrentes, de moyens et de règles suivant une marche parallèle, voilà ce que certains estiment une folie et presque un non-sens. Bien plus, on s'accorde, le plus ordinairement, à nier, sans autre forme de procès, que les gens de l'Ile-de-France se soient montrés

capables de peinture en dehors des manuscrits où de la décoration murale.

Passe pour la sculpture, l'orfèvrerie, la broderie du tapis, le dessin, à la plume ou au pinceau, sur parchemin ; quant au reste, tout ce qui nous est parvenu dans le genre, ornement des meubles, de tabernacles, ou peintures décoratives d'églises, est réputé l'œuvre de ces ambulants de Maestricht ou de Cologne chantés dans le poème de Wolfram von Eschenbach avant 1215. L'œuvre a-t-elle quelques-uns de ces caractères reconnus italiens par des générations ? Ce sont alors les Giottesques dont on fait état, ou plus simplement les Byzantins. Tout le pays formant aujourd'hui la France, du Nord au Sud, eût été tributaire, par moitié, des primitifs mosans ou des primitifs toscans, les indigènes étant tenus pour quantité négligeable et inférieure. Et notez que ceux qui opinent dans ce sens ne sont guère des étrangers, mais des Français, dont les snobismes révélés s'amusent de leur prétendue franchise.

Je ne fais pas remarquer ici l'étrange contradiction, implicitement contenue dans la reconnaissance par les mêmes gens d'une architecture ou d'une statuaire française incomparables. Vous entendez de ces phrases : « Tout ce que vous voudrez dans les arts plastiques, là nous sommes les maîtres ; mais en plate peinture, jamais ! » Ne sentons-nous pas que, si nos sculpteurs ont donné ce que nous savons, ce que nous retrouvons en nombre à peu près

partout, ils sont de grands dessinateurs avant de manier l'ébauchoir ? Est-il vraisemblable, d'autre part, que les peintres de verrières, portraitistes comme à Chartres, « faiseurs d'histoires », inventeurs de scènes journalières, interprètes de la vie comme à Bourges, ou bien au Mans, ne sachent peindre en couleurs que sur le verre ? Et si ces verriers viennent des pays de la Meuse ou de l'Escaut, pourquoi prennent-ils dans nos manuscrits, datés et à origine française très certaine, les thèmes graphiques utiles, les formes spéciales employées par nos enlumineurs, par les sculpteurs, les orfèvres ou les tapissiers?

A partir du règne de Philippe-Auguste, les diverses manifestations figurées ont, chez nous, une alliance trop formelle, elles constituent un bloc trop compact et homogène, pour laisser place au doute. Entre les figures du *psautier d'Ingeburge,* aujourd'hui conservé à Chantilly (que M. Léopold Delisle, dans une discussion irréfutable, attribue à un artiste français), et les vitraux de Chartres ou les croquis célèbres de Villard de Honnecourt, les parentés sont sans réplique.

Et lorsque le tombier Hugues de Plailly, artiste parisien, exécute en relief la figure d'Ingeburge, autrefois conservée à la commanderie de Saint-Jean-en-l'Isle, près de Corbeil, il a, n'en doutons pas, conformé aux canons parisiens — qui sont ceux de l'enlumineur du *Psautier* — l'effigie et les costumes de la Reine. Le tombier avait fait mieux encore, il avait

signé son œuvre, ce qui enlève tous les doutes : « *Hugo de Plagliaco me fecit* (Hugues de Plailly me fit) », formule consacrée chez les plus anciens maîtres parisiens, et depuis passée aux célèbres Van Eyck, après deux siècles.

On a nommé tout à l'heure Villard de Honnecourt, qui a lui-même indiqué son nom sur un curieux album de route, conservé actuellement au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, et dont l'architecte Lassus publia autrefois un fac-similé. Villard de Honnecourt est un constructeur, ou, si l'on veut, un « maître de l'œuvre ». Ce qui l'intéresse d'abord, ce sont les plans d'églises, les élévations de monuments, et la décoration sculptée. Son album est, en majeure partie, consacré à des croquis de monuments. Toutefois il est de l'époque et de l'école où l'architecte est tout aussi bien modeleur et peintre, que maçon ou bâtisseur. On sent que son instruction graphique est fort étendue, que la mécanique et le pittoresque lui sont également familiers.

Dans sa course à travers l'Europe, — il note lui-même un passage en Hongrie, — il a vu des lions, des singes, des types d'hommes particuliers. Malgré lui, et tout en cherchant la note vraie de ce qu'il aperçoit ainsi, en essayant une traduction sincère, on le sent formé à une école, imbu de préoccupations dont les Parisiens de 1240 — c'est la date de son album — sont tous plus ou moins touchés. On croit Villard né à Honnecourt en Picardie, mais fût-il des

Flandres, il ne saurait démontrer mieux l'influence des artistes de l'Ile-de-France sur leurs voisins. Entre ses dessins et les scènes « imaginées » dans les manuscrits du roi saint Louis, les vitraux de la même date, les petits personnages sculptés à Notre-Dame, c'est la ressemblance des enfants d'une même famille ; les identités s'expriment par un tour de main très écrit, des façons de dessiner, de camper un personnage, de faire un visage de face dans la manière hiératique des tombiers de l'Ile-de-France. Nous avons de ces tombes encore aujourd'hui conservées, dont les personnages, souvent donnés dans leur taille naturelle, témoignent d'un visible effort vers une direction naturaliste et vécue.

Pour ces travaux, le tombier s'adjoignait parfois un Villard de Honnecourt, capable de composer un carton, dont le dessin, réappliqué par un calque sur la pierre, était ensuite gravé en creux. N'est-il pas permis de supposer qu'un artiste capable de produire une figure de cette dimension, pouvait tout aussi bien exécuter une peinture murale dans la taille de nature, comme la Vierge de Montmorillon dont nous parlions, ou tant d'autres conservées ici ou là, au hasard des lieux secs ou des murailles non salpêtrées ?

De peintres, au sens actuel du mot, il n'en existe nulle part. Le XIII[e] siècle ignore ces professions libérales dans les métiers manuels. Le peintre, au temps des statuts d'Etienne Boileau, c'est-à-dire entre 1240 et 1250, est tantôt affilié aux imagiers, c'est-à-dire

aux sculpteurs, tantôt aux selliers, c'est-à-dire aux décorateurs de meubles, selles, armoires, buffets, tabernacles. Le peintre imagier n'emploie la peinture que pour barioler la statue taillée par lui — le coloriage est un accessoire — mais il peut très bien composer une œuvre de plate peinture, le cas échéant. Quant au peintre-sellier, c'est le véritable ancêtre des grands maîtres de l'art de peinture. C'est la technique spéciale, l'application de plâtre sur le bois des meubles, la dorure de ce plâtre et la peinture d'une image, ou d'une « histoire », à même cette dorure, qui donnera, vers la fin du XIII[e] siècle, l'idée du tableau portatif, du panneau de bois jusque-là à peu près inconnu.

Les fresques, obtenues à la colle sur la muraille, étaient l'œuvre des uns et des autres, mais elles demeurèrent plus longtemps la spécialité des moines. Sur le « pourtrait », — disons le croquis, — d'un enlumineur ou d'un peintre imagier, le décorateur de grandes surfaces exécutait un grandissement au carreau, et ensuite le passait à l'enduit colorant. En dépit de ces opérations diverses, lesquelles nécessitaient de la part des ouvriers des connaissances esthétiques, à la fois, et techniques fort avancées, le peintre, exclusivement peintre, inventeur et exécutant, ne se rencontre ni en Italie, ni en Néerlande, ni en France. L'enlumineur est un calligraphe, un scribe, un secondaire, ni plus ni moins élevé dans les hiérarchies que l'imagier ou le sellier.

Comprenons-les donc comme ils furent, et non d'après ce que nous voyons aujourd'hui. Il n'en est pas moins vrai que, sous cette pratique austère et bornée, se cachaient des tempéraments singulièrement avisés et délicats ; que les enlumineurs, nommément, tinrent parfois un rang supérieur dans l'invention et l'imagination. Lorsque Dante chantera, dans son *Purgatoire,* les enlumineurs parisiens, il ne parlera point de ceux de l'Italie, parce qu'ils sont inférieurs aux nôtres, et que leur hiératisme, étroit et mesquin, ne produit rien qui vaille un beau vers de poète.

Les Français du temps n'ont point, pour leurs artisans de la pensée, les enthousiasmes un peu naïfs des Italiens ou des gens du Nord. Ils ont déjà le scepticisme, le détachement, la satiété. L'art est partout, autour d'eux, plus que nulle part ailleurs, fût-ce en Italie. Leurs moindres maisons sont dentelées à jour ; leurs temples sont ornés de verrières dont la polychromie est un régal des yeux. Les plus petites gens ont leur sceau admirablement gravé à leur effigie, leurs statuettes d'ivoire, leur image enluminée. Entre les colonnettes de leurs temples, les peintres ont mis des histoires, et les tapissiers d'admirables courtines brodées ou tissées. Cette profusion de richesses apporte en soi un peu d'indifférence, et c'est bien hasard que les contemporains de saint Louis notent une œuvre d'art et la vantent.

Cependant le roi fait de belles commandes, non

pour ses goûts, il est simple et ce sont là des fadaises à ses yeux, mais pour marquer sa royauté. La tapisserie qu'il envoie au Khan des Tartares représente une *Annonciation* et une *Passion* parisiennes, dans le genre de celles du *Psautier* du Roi conservé à la Bibliothèque nationale. Car, de tant de merveilles alors prodiguées, des orfèvreries précieuses, des peintures murales grandioses, il ne reste plus guère que ces œuvres mineures, les sceaux et les manuscrits, un reflet, un souvenir, mais quels! Par le *Psautier* du Roi, nous savons naturellement ce que les artistes devaient faire de mieux dans le genre, et nous pouvons juger la distance qui sépare l'école de Paris des écoles de Sienne ou de Florence au même temps. Giotto est à peine né — s'il l'est — et Cimabué *étonne* l'Italie. On dit, — mais que ne disent pas les légendes italiennes? — que le frère de saint Louis est allé admirer le maître chez lui, mais ne dit-on pas aussi que Margaritone d'Arezzo, né vers 1236, inventa l'art de coller de la toile et du plâtre sur le bois et de peindre sur la dorure? Les statuts de Boileau, de 1240, au temps où Margaritone n'a pas quatre ans, nous démontrent que les peintres selliers n'ont pas attendu Margaritone, mais que, bien au contraire, Margaritone mit à profit leurs procédés. En esthétique, en invention, en joli sentiment d'une nature, — un peu élégante peut-être et cherchée, — les artistes parisiens n'ont rien à espérer des byzantins décadents partout répandus là-bas. En

revanche, cherchez dans les manuscrits transalpins du commencement du XIVe siècle, vous apercevrez bientôt l'influence incontestable des gens de l'Ile-de-France, l'importation des thèmes, des poncifs, des colorations, des ors. Les fonds d'or siennois apparaissent, suivant la formule des statuts d'Étienne Boileau, *empreintés à moules* : « Quant aucuns fet euvre par molles, de quelque molle que ce soit chose que li molles soit faiz (en fer ou en bois) toute œuvre enlevée (en relief) doit estre fete de plastre à pincel ». Et, remarquons-le bien, les statuts de 1240 réglementent des usages, anciens chez nous de plus d'un siècle. Voilà ce que valent les légendes, et en particulier celle de Margaritone. Il en est de même de la prétendue découverte de la peinture à l'huile par les frères Van Eyck : les peintres selliers emploient l'huile de lin, séchée au soleil, cent cinquante ans avant que les Van Eyck la *réinventent* à Bruges sous la domination des princes Valois de la maison de France (1).

Il nous reste par grand bonheur quelques épaves de l'art des selliers au temps de saint Louis ; sans être des chefs-d'œuvre hors de pair, ces objets témoignent cependant d'une pratique avisée, et d'un assez délicat sentiment de composition ; ce sont deux châsses, dont l'une se conserve à Noyon et l'autre à Albi ;

(1) Voir ci-après chapitre VIII. Cf. à ce sujet le livre de M. Dalbon, *Les origines de la peinture à l'huile*, Paris, Perrin, 1904, in-8°.

une troisième a été trouvée en Flandres par M. Weale, et paraît dater de 1292. On la croit peinte à Huy ou à Liège (1). Si cela était, nous aurions une preuve bien précieuse de notre influence sur les Flandres au début des arts modernes. A mon sens, les trois pièces viennent de Paris, ou tout au moins ont été façonnées par des artistes selliers parisiens. Ce qui le prouve, ce sont les caractères généraux de la décoration, le mode d'opération, les matières employées. Sans doute, à cette date de 1292, nos peintres ont formé beaucoup d'apprentis dont les aptitudes se cherchent des débouchés au dehors, et, parmi ces élèves, beaucoup viennent du Rhin, de Bruxelles, de Bruges, et s'en retournent, une fois leur éducation parfaite. Nous savons que ce sont là des apprentis par le peu qu'on les compte ; s'ils étaient des lumières venues de l'étranger pour nous enseigner l'art, nous leur verrions faire fête; c'est le contraire qui se produit.

Le rôle de la *taille,* de l'impôt direct établi sur les bourgeois de Paris, nous a révélé les noms des peintres imagiers, des peintres selliers, des enlumineurs et des architectes, constituant en 1292 ce que je me suis permis d'appeler « l'École de Paris ». M. Camille Piton, à qui nous sommes redevables de travaux très personnels, et fort ingénieux, sur le vieux

(1) J. Weale, *La châsse de Saint-Odile* (dans *le Beffroy*, année 1864-65, p. 31). Cette pièce vient de Paris, ses caractères graphiques le montrent.

Paris, nous a très obligeamment fourni le résultat de ses statistiques sur ce sujet spécial.

D'après lui, le métier était bon à la fin du XIIIe siècle, puisque le peintre Jean Pinon, dont nous ne savons rien d'ailleurs, et qui fut peut-être un des plus célèbres de son temps, paie 58 sols de taille, c'est-à-dire en valeur relative d'argent plus de deux cents francs d'aujourd'hui. Après lui, mais de loin, avec 15 sols de taille, c'est le peintre Jean d'Orléans, le premier connu d'une dynastie célèbre dont nous aurons beaucoup à dire. Jean d'Orléans a chez lui son beau-frère ; il habite rue *Aux deux portes* près de Saint-Germain-l'Auxerrois. Puis c'est Étienne d'Auxerre, avec 12 sols de taille, et Étienne d'Auxerre sera, ultérieurement, un très gros personnage que nous verrons, dans le commencement du XIVe siècle, entreprendre de grands travaux, à son retour de Rome où l'aura envoyé Philippe le Bel. Ceux-là, avec une trentaine d'autres sont peintres selliers, opérant sur bois à fonds d'or, peignant sur toiles pour les fêtes, décorant les meubles, les bois de lances, les targes de tournois, les armoiries, et plus rarement les murailles d'églises ou les boiseries.

Aucun d'eux ne porte un nom étranger ; il y a Clémençon de Troyes, Jehan Le Queux, Michiel du Perche, Pierre de Chartres, Geffroy le Breton, Henri d'Audincourt, et le plus riche, Jean Pinon, habitant rue Saint-Jacques-de-la-Boucherie. Le plus grand nombre n'est mentionné que sous les noms de baptême :

Baudouin, Robert, Yvon, Richart, Renaud, Maillard, Pierre, Nicolas, Jean, Guillaume, etc. Ils sont logés dans les environs des quartiers riches, non loin des grands hôtels d'alors, près de la rue Bertin-Poirée; très peu se rencontrent à l'Université, ou dans la cité; les enlumineurs, par contre, sont à peu près tous sur la rive gauche, 9 sur 14 habitent la rue Boutebrie, Honoré, entre autres, le plus célèbre.

Les peintres imagiers, eux, sont des sculpteurs dont les travaux de peinture sont réservés à leurs œuvres taillées. Ils sont un peu partout dans Paris, mais nombre habitent la rive droite et les quartiers industriels. Sur 24, un, le nommé Aubert, paie 24 sols de taille ; un autre, Amauri, 16 sols ; Evrard d'Orléans, probablement fils de Jean, le peintre sellier, habitant rue Saint-Honoré, paie 4 sols. Mais eux non plus ne portent que des noms de France, Lambelin. Thomas, Alain l'Entailleur, Robert de Gonesse, Guillaume de Meulan, Jean de Héricourt, Jean le Picart, puis les noms de baptême, Guillot, Macy, Noël, Raoul, Aalis. Aalis est une femme, elle habite rue Galande et paie 12 deniers de taille, ce qui est la pauvreté.

En comparaison de ces artistes modestes, dont le métier est secondaire alors et dépendant, comme il l'est partout en Europe, voici les architectes, les grands bâtisseurs, les « maîtres de l'œuvre ». Pierre de Montreuil paie 4 livres 7 sols de taille ; Raoul de Montreuil habitant rue Saint-Père, 7 livres ! Jean de

Serrans ou de Ceranz « maçon le roi », rue Saint-Père-aux-Bœufs, 6 livres ; Jean Cobin, tailleur de pierres, 70 sols. De ceux-là nous connaissons les premiers, nous savons leurs travaux, nous en possédons des restes notables. Ce sont les merveilleux gothiques dont l'influence décisive groupe, en un faisceau homogène, les talents divers des sculpteurs et des peintres, qui fournissent aux orfèvres les thèmes de leurs châsses, aux graveurs de sceaux la décoration trilobée de leurs encadrements.

Ce sont des chefs d'école, de l'École de Paris au XIIIe siècle, école personnelle, indépendante, isolée de ses voisins et un peu dédaigneuse de l'importation, vînt-elle du Rhin ou de l'Arno. Ce sont leurs tendances esthétiques que les enlumineurs nous ont gardées et que les verriers nous révèlent. Et ce sont des naturalistes splendides, des admirateurs de la nature, du vrai ; religieux comme ils sont ils disent : « Dieu a fait cela, et s'il l'a fait, il l'a voulu ; or, Dieu ne se peut tromper, le mieux est d'imiter son œuvre. » Et ils ne dédaignent rien de ce que leur montrent les trois règnes ; ils prennent aux animaux, aux végétaux, aux minéraux leurs beautés propres et les arrangent, comme on n'avait jamais fait, et comme on ne fera plus. Parfois une idée supérieure leur est apportée par un imagier, un sellier ou un enlumineur : ils en profitent et lui donnent l'allure définitive.

C'est cette communauté de sentiments, cette con-

comitance de recherches qui font les grandes périodes d'art. L'École de Paris, à la fin du XIIIe siècle, fut une des plus prospères que l'Europe ait connues ; pourquoi cependant ai-je l'air, en le constatant, d'imaginer de toutes pièces une chose si extraordinaire ?... (1)

(1) On pourra consulter dans le *Bulletin du Bibliophile* (15 août-15 septembre 1904) l'article si concluant de M. Henry Martin sur les *Miniaturistes parisiens* (p. 435). M. Martin attribue à Honoré le *Bréviaire de Philippe le Bel* (Bibl. Nat. ms. lat. 1023), qui nous montre, en 1296, tous les thèmes parisiens, depuis imités par Pucelle, et qui devaient être ceux d'Étienne d'Auxerre.

CHAPITRE II

L'ÉCOLE PARISIENNE DE HESDIN

LES ARTISTES DE MAHAUT D'ARTOIS

(1295-1329)



LES écrivains d'art ont une habitude funeste; ils séparent trop volontiers l'histoire des arts de l'histoire générale; ils se privent ainsi du plus sûr moyen de contrôle; les mœurs, les appétits moraux ou matériels d'une époque, les habitudes somptuaires doivent être analysés avec soin, si l'on veut se rendre un compte exact de la déterminante réelle. Pour écrire la chronique définitive de l'*École de Paris* dans le XIII[e] siècle, nous devrons préalablement démêler la part du pouvoir royal, celle de l'Université, de l'enseignement littéraire, avant de risquer une conclusion formelle. Nous apercevrons alors combien le règne de saint Louis a grandi les laïques, du grand au petit, et combien, sous ce roi, les corporations d'artisans ont acquis de franchises et de libertés.

Dans les statistiques générales, les arts tiennent sans doute une place mineure ; ceux qui s'y adonnent ne sont en réelle importance que s'ils touchent à l'œuvre de construction, la première de toutes aux yeux des contemporains de saint Louis. En conséquence les praticiens de l'imagerie valent d'après les services qu'ils rendent aux architectes et aux bâtisseurs, dans l'œuvre de décoration intérieure ou extérieure. Le nommé Cobin, tailleur de pierre, est sûrement en meilleure situation que ne sont Evrard d'Orléans ou autres, simples sculpteurs imagiers dont les travaux s'appliquent aussi bien à l'ivoire qu'au bois, et en général à la besogne modeste ; tandis que la pierre taillée par Cobin sert aux œuvres de la Sainte-Chapelle ou de Notre-Dame.

Il faut donc, pour l'histoire de la peinture, nous pénétrer d'abord de ce fait que l'architecte est le directeur suprême des arts du dessin dans le XIIIe siècle. On lui doit la recherche du vrai dans la décoration sculptée, une renaissance dans le portrait, témoin les figures des verrières de Chartres où les plus grands princes étaient représentés en pied, à cheval, en costume civil ou en costume guerrier. On doit à l'architecture des formes décoratives, des dispositions scéniques dont les peintres s'empareront et dont les enlumineurs garderont le formulaire près de deux siècles. Remarquons d'ailleurs ce fait capital : les rois n'ont pas de peintres attitrés avant le commencement du XIVe siècle, mais ils se sont attaché

des architectes. La particularité la plus remarquable du temps, c'est, tout à coup, la liberté de ces artistes laïques dans la composition, leur affranchissement définitif des canons hiératiques prônés jusque-là. Nous sentons très bien un mouvement libéral se dessiner contre les traditions monacales, quelque chose comme le romantisme de 1830 succédant au classique de David. Dans un livre aujourd'hui bien oublié, le *Rational des offices divins* qui eut une si belle fortune littéraire au moyen âge, Guillaume Durand constate cet affranchissement des peintres surtout, et le regrette. Chose déplorable ! Chaque artiste interprète les scènes de l'ancien ou du nouveau Testament à son idée ! « Diversæ historiæ tam novi quam veteris Testamenti pro voluntate pictorum depinguntur. » Les Italiens n'en sont pas là encore, car chez eux, avant Giotto, tout se concentre dans une transcription plus ou moins bornée de la tradition antique. Les nôtres se sont émancipés, se sont individualisés sous le règne d'un roi que ses historiens nous montrent volontiers attaché aux principes anciens, le roi saint Louis. Dans la décoration peinte, dans les verrières, dans les manuscrits, même ceux que le roi aura sous les yeux, les artistes se libèrent et s'ébrouent. On les voit contraindre leur science apprise, leur grammaire vieillie à des jeux nouveaux, à des recherches de poses, de scènes, d'intentions qu'on eût, cent ans auparavant, condamnées ou abominées. Ce qui était embryonnaire encore au temps de Vil-

lard de Honnecourt s'exprime alors plus formellement. La vierge mère n'est plus, nécessairement, je ne sais quelle figure raidie et brutale, mais une femme, une dame, avec les inflexions de corps à la mode, des attitudes gracieuses et mièvres, pareilles à celles des châtelaines sur leurs sceaux (1). L'origine du mouvement n'est point dans la peinture, mais dans la plastique, et celle-ci a reçu l'impulsion de l'architecture. Foncièrement religieux comme est ce peuple, l'écart n'a qu'une valeur de forme, de surface ou d'aspect; il est cependant curieux de constater que cette tentative libertaire se note au moment précis où Philippe le Bel oppose aux envahissements de Rome des raideurs peu habituelles alors. Les artisans qui, dans leur modeste sphère, prennent part à ce mouvement général, inconsciemment peut-être, sont justement ces peintres imagiers, ces peintres selliers, ces enlumineurs et ces architectes dont nous relevions les noms d'après les rôles de la taille parisienne. Ils sont un reflet littéraire d'opinions singulièrement osées alors, et, si ce n'est pas d'eux que Guillaume Durand déplore les tendances, sa remarque montre que ces instincts d'affranchissement venaient de loin. En ceci la grande histoire complète la chronique plus spéciale de l'esthétique et des arts à la fin du XIII[e] siècle ; mais, disons-le,

(1) Cf. le Psautier de saint Louis à la Bibl. Nat. Entre autres sujets : Joseph et la femme de Putiphar. — La mise en prison de Joseph.

ceci nous fut spécial; ni les Flamands, ni les Allemands, ni les Italiens n'en ont idée; la marche dans le sens du personnalisme, de l'étude de la nature, du mépris des redites, est seulement remarquée et constatée chez nous, à Paris, en Ile-de-France, sans beaucoup de diffusion dès l'abord.

Si nous avons fini par démêler ces transformations, c'est l'architecture, la sculpture et l'enluminure des manuscrits qui nous les ont révélées. Les œuvres de peintures murales, les rares spécimens des travaux de selliers, échappés aux désastres, ne sont point aussi concluants. Mais nous savons, par des textes, par des mentions de comptes, que les peintres jouissaient déjà d'un crédit considérable. Étienne d'Auxerre, rencontré dans le rôle des Tailles en 1292 et mentionné parmi les peintres selliers, habite, nous l'avons dit, vers Saint-Germain-l'Auxerrois, et paie 12 sous. Ce n'est rien si on le compare à Nicolas le peintre, demeurant rue Violette qui, pour lui et pour Colette sa chambrière, paie 6 livres deux sols ; c'est peu, même en opposition avec ce Jean Pinon, taxé à 58 sous. Mais Étienne d'Auxerre est un jeune et probablement un ambitieux, tandis que les deux autres, personnages profondément inconnus, sont à la fin de leur carrière. Trois ans plus tard, en 1295, Étienne d'Auxerre a pris du service dans la maison de la princesse la plus extraordinaire de ce temps, chez Mahaut, comtesse d'Artois, qui sera, à un siècle d'avance, avec un caractère très noble, et

non moins de goût, l'ancêtre incontestable, l'instigatrice lointaine de la passion somptuaire retrouvée chez le roi Charles V et chez ses trois frères les ducs de Bourgogne, de Berry et d'Anjou.

Nous devons à M. J.-M. Richard, ancien archiviste du Pas-de-Calais, un livre considérable sur *Mahaut d'Artois* ; je n'hésite pas, pour ma part, à proclamer cet ouvrage le plus important publié sur l'art français depuis cinquante ans. Je ne crois pas cependant que l'auteur en ait saisi toute la portée, car ce sont des extraits de comptes qu'il nous donne, sans prétention, et sans viser à la généralisation. En juxtaposant les trouvailles de M. Richard à d'autres mentions éparpillées un peu partout, en quêtant ici ou là une indication égarée, nous embrassons, à la fin du XIIIe siècle, l'existence entière et inattendue de cette princesse capétienne devenue comtesse de Bourgogne, dont la vie, consacrée aux arts, nous fait surprendre, à leur début, les véritables *primitifs français*.

Petite-fille de Louis VIII et de Blanche de Castille, par son père Robert II d'Artois, nièce de saint Louis, fille d'une Courtenai, Mahaut est née vers 1275. Elle avait épousé, en 1291, Othon IV, comte de Bourgogne, lequel mourut en 1302. Elle fut mère de Robert, mort jeune ; de Jeanne de Bourgogne, femme de Philippe le Long, et de Blanche de Bourgogne, femme de Charles IV, dit le Bel. Elle mourut le 27 octobre 1329, et, suivant la légende, elle aurait été empoisonnée.

Mahaut, avec son tempérament spécial, sa passion du luxe, arrive à un moment singulièrement opportun. Les rois de France qu'elle a connus, son oncle saint Louis et son cousin Philippe le Hardi, ne paraissent ni l'un ni l'autre s'être beaucoup rendu compte des questions esthétiques. Elle-même, n'en doutons pas, n'y est pas entraînée par les snobismes qui pourraient aujourd'hui faire d'une femme le plus généreux des Mécènes. Mahaut d'Artois, petite-fille de rois, fille de France, comtesse de Bourgogne, souhaite tenir son rang dans le monde, et il lui paraît que des palais conviennent à sa grandeur. Elle veut donc ces palais — l'hôtel d'Artois à Paris, le château de Conflans-lès-Paris, le château de Hesdin en Artois, — les séjours les plus magnifiques de son temps. Mais elle ne songe ni à nous créer une école d'art, ni à influencer les Flandres par l'Artois, ni à faire travailler des *Primitifs*. Ce sont là des questions qui ne la passionnent pas, et cependant c'est là justement ce qu'elle fait. Pour son utilité, et pour satisfaire ses caprices, elle forme à Paris deux ou trois peintres, ou plutôt elle les choisit et les dirige. Ces gens sont Étienne d'Auxerre et Évrard d'Orléans en 1295. Elle les fait d'abord travailler à Paris, puis à Conflans, et elle les entraîne ensuite à Hesdin. La situation, occupée par Étienne d'Auxerre à Paris, sans lui donner une influence prépondérante, autorise cependant la confiance que la comtesse Mahaut place en lui. Remarquez-le bien, au moment où Étienne d'Auxerre

entre chez Mahaut d'Artois, quand il lui décore, pour 50 livres, une chapelle au château de Hesdin, on est au temps où Ambrogio di Bondone, connu sous le nom de *Giotto,* touche à ses dix-neuf ans.

Je parle ici de Giotto, non pour faire une constatation de date facile et démonstrative, mais parce qu'on notera à propos d'Étienne d'Auxerre certaines erreurs qu'il est bon de relever par avance. Lorsque le peintre parisien sera, en 1298, envoyé par le roi de France, Philippe le Bel, près du pape Boniface VIII à Rome, il n'ira pas « s'imprégner de la gloire du maître italien ». Ce maître était un enfant, et si fantasmagoriques que soient fabriquées les légendes d'outre-monts, nous ne nous en laisserons nullement conter à ce sujet. Étienne d'Auxerre va à Rome parce que le roi lui a demandé un portrait du pape, vraisemblablement, et l'a chargé de lui ramener des mosaïstes. Mais n'imaginons pas que le Giotto de vingt ans, byzantin de goûts et de pratique, pût beaucoup intéresser le français de Paris dont la formule d'art était en opposition absolue avec la sienne.

Un moment j'avais cru, que, à défaut d'autres choses, Étienne d'Auxerre avait emprunté à Giotto ses nimbes radiants, mais j'en ai trouvé en France dans des manuscrits antérieurs de trente ans à la naissance de Giotto. Ce serait donc Étienne d'Auxerre qui les aurait transportés là-bas, ou tout au moins Giotto les aurait tenus de quelque contemporain d'Étienne, car Cimabué n'avait pas cette conception du nimbe,

venu de nos rosaces des vitraux, et des plaques de consécration, dès le XIIe siècle. Il en est de même des encadrements gothiques aperçus chez les Siennois, qui sont un apport français incontestable.

Le voyage d'Étienne d'Auxerre à Rome ne nous a pas été transmis par des gens d'église ou quelque Vasari inventif et romancier; nous n'avons pas connu de ces feuilletonistes d'art, et nos artistes en pâtissent. Une mention de compte toute simple, toute brutale dans un manuscrit (1) : « Magister Stephanus de Autissiodoro, pictor, missus ad urbem Romam pro quibusdam negociis regis, 100 liv. » (25 avril 1298.) Maître Étienne d'Auxerre, peintre, est envoyé à Rome pour *certaines affaires* du roi, 100 livres. Remarquez qu'on ne dit pas *pictor regis,* mais *pictor,* et qu'on dit aussi *Magister*. Étienne d'Auxerre est *maître* juré de son état, mais il n'est pas attaché officiellement à la personne du roi. On ne dit pas ce qu'il va faire à Rome, mais la somme de 100 livres, qu'on lui octroie pour sa route, est très grosse; Étienne d'Auxerre ne va donc pas simplement là-bas pour y admirer Giotto comme on l'a insinué.

En vérité n'est-il pas un peu naïf de vouloir nous présenter cet homme fait, cet artiste, à qui l'on n'hésite pas à fournir une somme correspondant environ à 7 000 francs d'aujourd'hui, comme un élève modeste

(1) Bibl. Nat. ms. lat. 9783. Comptes de 1298 à 1301, publiés par G. Piton dans les *Lombards,* p. 180.

allant recevoir la leçon d'un garçon de vingt ans, si prodige fût-il ? Étienne d'Auxerre a vécu dans un milieu d'art gothique, que ni Rome, ni Florence ne peuvent soupçonner au commencement du XIVe siècle ; mais si toutes les œuvres d'Ambrogio di Bondone se sont conservées là-bas, grâce au climat, chez nous la chapelle de Hesdin a été détruite et celle exécutée, en 1299, par Étienne d'Auxerre a subi le même sort. Que n'avons-nous conservé l'une et l'autre ! Nous eussions pu démêler, dans la seconde, la part de Giotto. J'hésite à croire qu'on l'eût trouvée considérable ; en 1298, Giotto commence ses premiers travaux au Latran ; Étienne d'Auxerre a pu en voir les échafaudages, tout au plus, pendant son séjour de quelques mois.

Ce n'est donc pas un « simple badigeonneur » que la comtesse Mahaut attache à ses travaux de décoration. Fût-il un isolé chez nous, il mériterait mieux que la mention dédaigneuse échappée à un ignorant prétentieux ; inconnu pour inconnu il vaudrait, au moins par une note très sûre, la plupart de ces Siennois légendaires et romanesques révélés par Vasari ou ses émules. On a tiré un gros argument contre Étienne d'Auxerre de ce fait, que trois ouvriers romains sont venus travailler chez le roi de France, ensuite de son voyage. On en a conclu qu'il était allé chercher du renfort là-bas. Malheureusement les Risutti et le Desmars signalés dans des comptes, sont de simples ouvriers mosaïstes

dont le premier, Philippe Risutti, a signé quelque œuvre en Italie (1). Les Risutti et leurs compagnons n'ont d'ailleurs jamais opéré à Paris, on les voit travailler à Poitiers, où ils prennent le nom de *pictores regis,* comme plus tard Jean de Bruges ; ils restent dix ans en France de 1308 à 1317, et reçoivent 20 livres parisis de gages annuels, ce qui n'est pas la haute paie des maîtres (2).

Mahaut d'Artois n'a pas employé les Risutti et consorts, elle a Étienne d'Auxerre, mais elle a surtout Évrard d'Orléans, et cet artiste, architecte, sculpteur, *peintre imagier* en un mot, par opposition à son compagnon qui est *peintre sellier,* est le factotum de la princesse. Établi à Paris et payant la taille dès 1292, on le croit fils d'un certain Jean d'Orléans payant 15 sous de taille. Évrard plus jeune, et débutant probablement, ne paie que 4 sous pour sa maison de la grande rue Saint-Honoré. Né vers 1270, il a vingt-deux ans alors, et bien près de trente-six lorsque la comtesse se l'attache à peu près exclusivement. Le peintre sellier, nous le répétons, s'emploie à la décoration des murailles, des meubles ; il peint à fresque ou bien à l'huile, c'est le cas d'Étienne d'Auxerre ; par contre, le peintre imagier dessine des plans, construit s'il faut, sculpte des figures et des moulures et les met en couleur, c'est le cas

(1) Le portail de sainte Marie Majeure à Rome.

(2) Pour n'avoir pas de démêlés avec les indigènes, les ouvriers étrangers se réclamaient du roi ; les autres n'en avaient aucun besoin.

d'Évrard d'Orléans. De 1308 à 1328 pendant près de vingt ans, Évrard est occupé successivement dans tous les châteaux de Mahaut d'Artois ; le roi lui-même l'emploie au Vivier-en-Brie, au Gué-de-Mauny, à Villers-Cotterets ; Mahaut, à Maubuisson et surtout à Conflans. En 1313 il décore des salles de l'hôtel d'Artois à Paris ; en 1314 il opère à Conflans. Il se nomme lui-même, dans un acte authentique, daté du 18 juin 1314: « Everart d'Orliens bourgois de Paris », il fait marché pour la construction intérieure d'une salle dans le château de Conflans sur laquelle il touche 300 livres d'à compte, c'est-à-dire à peu près 21 000 francs, si l'on compare les valeurs relatives d'autrefois à aujourd'hui. Dans les années 1317-1319 il peint une chapelle au même lieu, « après que le roys Loys trespassa que Dieu absoille ! » Puis il fait exécuter la décoration d'une galerie, par un sous-ordre qui n'est pas nommé. Entre temps il avait mis en couleur le tombeau du comte Othon de Bourgogne mari de Mahaut d'Artois ; il avait sculpté une croix, et la figure du jeune comte Robert placée dans l'église de l'abbaye de Maubuisson.

Voilà donc au temps précis où Giotto « révolutionne » l'Italie deux bourgeois parisiens, peintres de profession, qui ne paraissent point de simples manœuvres.

Par leurs contemporains architectes, imagiers ou enlumineurs, nous nous faisons très bien idée de

leurs travaux et de leur esthétique. A ne prendre que les statues d'église, les modelages d'orfèvres, et les miniatures de manuscrits de l'époque correspondante, nous savons que l'un et l'autre recherchent les figures allongées, les attitudes naturalistes, et les coloris brillants. Mais une circonstance est surtout intéressante pour notre démonstration ; tous deux ont travaillé au château de Hesdin, en 1295, c'est-à-dire au moment de la véritable formation de nos arts laïques ; et ils ont rencontré là des ouvriers de la province, occupés chez la comtesse Mahaut, auxquels ils se sont mêlés, et sur lesquels ils ont exercé l'ascendant, déjà très sensible alors, du parisien sur le provincial. L'Artois est, au temps de Mahaut, une région très peu influencée par les Flandres, mais en relations constantes avec la capitale ; elle comprend les villes d'Arras, de Béthune, de Saint-Omer, de Calais, de Boulogne, de Montreuil, d'Aire et de Bapaume. Hesdin est comme le Versailles de ce petit royaume ; son château est la résidence préférée de Mahaut en Artois, comme est Salins dans le comté de Bourgogne. Notons ce mélange de la Franche-Comté et de l'Artois au début du XIVe siècle, ceci mieux que tout sert à expliquer certaines concordances d'art entre le Nord et l'Est, et nous aidera à comprendre la diffusion des thèmes parisiens dans la direction de la Bourgogne. Toutes les confusions d'entre les Flandres et la Bourgogne partent de là. Mahaut a sa cour de Comtois,

qui attirent chez eux les artistes, et ceux-ci créent un mouvement. Rien d'étonnant à ce que les mêmes, venus de Paris à Hesdin, et de Hesdin à Salins, aient constitué, à de si grandes distances, une parité absolue d'enseignement, et formé des centres d'imitation (1).

Le livre de M. Richard n'a pas précisé ces importations, mais les voyages de la princesse nous les font admirablement saisir. Ultérieurement, chacun brodera suivant son tempérament sur les thèmes révélés ; les Bourguignons du XIV[e] siècle ne seront plus conformes aux artistes de l'Artois, pas plus que Broderlam le flamand ne sera exactement Jean d'Orléans ou Colart de Laon. Mais les origines se seront confondues pendant une période d'incubation, allant du règne de saint Louis à celui de Charles V, et l'impulsion, pour le Nord comme pour l'Est, aura été parisienne à peu près exclusivement. M. Raymond Kœchlin nous indiquait récemment l'influence de la France sur la Néerlande dans l'œuvre des sculpteurs ; les manuscrits, les verrières, tout ce qui a échappé chez nous, montre tout autant notre prépondérance dans la plate peinture. Je nommais Broderlam tout à l'heure, il est le seul dont on puisse discuter, puisque nous ne connaissons pas d'œuvre

(1) Un manuscrit du commencement du XIV[e] s. enluminé par un praticien de Thielt dans le Tournaisis, et conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal, nous montre un travail parisien pur. Cette pièce capitale m'a été montrée par M. Henry Martin.

flamande authentique, antérieure au retable de Dijon. Or, les esprits les moins prévenus conviendront qu'entre les admirables scènes de Dijon et les manuscrits d'Anseau de Sens, de Jacquet Macy, de Jean Pucelle ou autres, descendants immédiats d'Étienne d'Auxerre et de ses contemporains, la subordination des Flamands aux Français est trop écrite pour être niée. On la constatait, mais on ne l'expliquait pas; les artistes de Hesdin nous apportent une vraisemblance. Il est certain qu'au moment où les artistes français de Mahaut travaillent en Artois, les gens des Flandres ne pourraient nous produire ni une statue, ni une verrière, ni un manuscrit sincèrement et complètement néerlandais. Trente ou quarante ans après, ils ressuscitent nos théories déjà un peu vieillies et s'en emparent. Si bien que Broderlam, ou si l'on veut Malouel, nous apportent une nouveauté datant de cinquante ans, tant dans la composition des scènes que dans le détail des costumes et des paysages.

Hesdin, entre Paris et Bruges, avec sa petite cour de 1295 à 1329, le luxe qui s'y déployait, les tentatives d'art que la princesse favorisait, le voisinage d'Arras et de Cambrai, fut une école admirablement située pour que les gens du Nord en vinssent surprendre les nouveautés et, disons-le, les « créations ». On objectera bien qu'un certain Pierre de Broisselles apparu là, et à Paris chez la princesse, pour laquelle il peint une fresque très notable, est un Bruxellois,

et que sa participation aux travaux note l'influence des Flamands sur les nôtres. Le contraire peut être soutenu tout aussi justement. D'abord, Pierre de Broisselles est un bourgeois de Paris, il le mentionne dans un acte publié par M. Richard (1). Mais les 48 livres parisis touchées par lui pour cette besogne, exécutée *à l'huile,* dans de grandes dimensions, au château de Conflans, sembleraient indiquer qu'un autre en avait fourni le modèle, et qu'il n'était qu'un metteur au point, un traducteur. La preuve se trouve d'ailleurs dans l'acte cité par M. Richard. La peinture, qui devra montrer le *Voyage du comte d'Artois outre-mer,* sera exécutée « comme il est contenu en un roole qui est pour droit dudit Pierres ». *Pour droit* (per directum) signifie *pour la direction matérielle de l'œuvre* (2). Pierre de Broisselles, fût-il de Bruxelles, ce qui est possible, ne serait donc qu'un peintre au carreau travaillant sur le « pourtrait », le patron d'un autre. Diverses mentions confirment l'impression de rencontrer en lui un peintre en bâtiments, c'est lorsqu'on lui fait reprendre, en 1321, une partie de peinture abîmée lors du passage du

(1) Richard, *Mahaut d'Artois*, p. 357-58.

(2) Nous verrons plus tard Girard d'Orléans fournir des patrons et des manuscrits à Jean Coste pour des agrandissements au château de Vaudreuil; Jean de Bruges exécutera de même des agrandissements de l'*Apocalypse* d'après un manuscrit. Jean Malouel (?) s'inspirera également d'un manuscrit, commandé en 1388 par Loipeau, évêque de Luçon, pour son tableau du *Martyre de saint Denis* (voir ci-après pages 158-159).

roi à Conflans. Par contre, il recevra 60 livres, une assez grosse somme (4 ou 5 000 francs d'aujourd'hui) pour avoir peint d'anciennes galeries et une salle de l'hôtel d'Artois à Paris ; 60 sous, en 1326, pour la mise en couleur d'une statue ; 20 livres, en 1328, pour un parement d'autel sarrasinois ; 55 livres, en 1329, pour avoir refait les *guerreries* de Conflans.

J'en reviens à Hesdin, à son château et aux peintres que la princesse y emploie, de 1291 jusqu'à sa mort survenue en 1329, c'est-à-dire pendant bien près de quarante ans. J'ai dit que l'impulsion paraît y avoir été donnée par Étienne d'Auxerre et Évrard d'Orléans, mais ceux-ci y trouvaient installés d'autres opérateurs, des enfants du pays, les Boulogne, dont la dynastie se perpétuera parallèlement aux d'Orléans, de Paris, pendant plus d'un siècle. En 1300, nous rencontrons Jacques de Boulogne, l'ancêtre, le premier nommé, qui n'est pas, comme on l'a cru, un « badigeonneur », puisque, en 1305, il peint un *tableau* pour une des filles de Mahaut, la future reine de France. Jacques de Boulogne est un peintre sellier, il travaille, suivant la formule des parisiens, sur bois plâtré et sur fonds d'or. Il a, sous ses ordres, en 1312, jusqu'à 6 opérateurs, mais il a travaillé, en 1301, pendant toute une année, en la compagnie d'Étienne d'Auxerre. Voici le lien de Paris à Hesdin qui nous est indiqué par cette collaboration ; il est évident que le parisien, retour de Rome, n'a rien demandé à son compagnon Boulogne, mais que le contraire s'est produit. Lors-

que « Maistre Jacques » composera dans le courant de 1315, en la compagnie de son fils Laurent, un *Lignage de la Vierge* et la *légion des anges* en 6 jours de travail, moyennant 18 sous, on a lieu de se demander si le modèle n'en avait pas été fourni par Étienne d'Auxerre lui-même, étant donnée la modicité du prix.

Tout près de lui, mais on croirait à un échelon supérieur, bien qu'il fût son élève, Mahaut employait le peintre Jean Lignage. Jean composait, il recevait la commande d'œuvres importantes ; en 1322, il peint des histoires dans la célèbre chambre aux chansons du château, où Robert d'Artois avait, dans le siècle précédent, fait exécuter la légende de *Robin et de Marion* (1). En 1329, au moment de la mort de la princesse Mahaut, Lignage est allé à Boulogne peindre un tabernacle en bois, et il touche, de ce fait, la grosse somme de 140 livres — dont 40 livres d'avance — pour achat de couleurs à Arras.

Car, entre autres indications précieuses, nous voyons, par les comptes de Mahaut, que toutes les fournitures, « les estoffes » comme on disait, s'achètent à Arras ou à Paris. Rien ne vient des Flandres dont l'hostilité est certaine. Tous les ouvriers ou les artistes, venus des parties du Nord, sont arrivés, chez nous ou bien à Hesdin, en qualité d'apprentis ;

(1) Un des plus anciens opéras-comiques français est brodé sur la légende de *Robin et Marion*.

on en cite un, Tassaert de Libourc ou Lyebourc, dont la similitude de nom avec les Limbourc ou Limbourg, du duc de Berry, n'est pas sans intérêt. Tassaert fait partie de l'école de Hesdin, ou, si l'on veut, du centre imagier de l'Artois ; il est le compagnon de Jacques de Boulogne en 1300, de Simon le « Paigneur » peintre de tableaux portatifs, dont l'un est placé devant l'autel de la chapelle et l'autre au-dessus. Mais, comme je le disais, ce sont les Boulogne qui semblent les chefs. J'ai nommé Jacques et son fils Laurent ou Leurin, mort après 1371. Marié à une franc-comtoise du nom d'Héricourt (ce qui constate encore la fusion des deux provinces à la cour de Mahaut), Laurent est père d'un Vincent, peintre également, né en 1324. Le fils de Vincent, Hue de Boulogne, sera peintre des ducs de Bourgogne en 1451, mais peintre à Hesdin, dans le domaine paternel, échu à Philippe le Hardi.

Que ne connaissons-nous mieux la vie de ce miniaturiste célèbre Jacquemard de Hodun ou de Hesdin, rencontré chez le duc de Berry ! Celui-là nous a, dit-on, laissé des œuvres, des illustrations de manuscrits précieux, tels les n°s 919, 13 091 (fol. 153) et quelques parties du 18 014 latin à la Bibliothèque nationale (1).

(1) Il y a toujours lieu de faire des réserves à propos des indications concernant les miniaturistes. Elles proviennent de rédacteurs de catalogues dont la mémoire n'est pas toujours très fidèle. En dépit de ces notes nous n'oserions nous fier à celles concernant Beauneveu, J. de Hesdin, les frères Limbourg, J. Malouel.

On lui reporte aussi le manuscrit 11 060 de Bruxelles. Or, Jacquemard de Hesdin est un succédané des ateliers d'enlumineurs parisiens ; on lui voit copier naïvement Pucelle, notamment dans les manuscrits 919 et 18 014. Pourquoi ne serait-il pas de l'école de Hesdin, c'est-à-dire de ce milieu artistique si actif au commencement du XIVe siècle, où Mahaut avait également des écrivains et des enlumineurs ? Remarquons à Hesdin, en 1304, un certain *Jacquemart* Vieillet qui décore d'histoires un livre à Thierry d'Hérisson, confident de Mahaut. La princesse devance son arrière-neveu, le duc de Berry, en tout. Ainsi elle fait exécuter par trois calligraphes de Hesdin un *roman du grand Khan* ; le duc en aura des exemplaires fort précieux. Un de ses principaux peintres enlumineurs est Henriet de Besançon, dont le nom accuse, une fois de plus, les mélanges d'entre la Bourgogne et l'Artois, à l'origine, et nous explique, mieux que tout, ces parentés si extraordinaires, si incontestables qu'on n'avait pu comprendre jusque-là (1). Henriet n'est d'ailleurs pas seul, il a près de lui un artiste d'Arras, Huon le Marionneur, et peut-être aussi un certain peintre sellier, Baude de Croisilles qui paraît un factotum.

Ce qu'elle n'a pas autour d'elle, dans son château de Hesdin, Mahaut le demande à Arras ou bien à Paris. Il semblerait que, pour elle, les Flandres ne

(1) Voir ce qui est dit des peintres de Dijon au chapitre V ci-après.

comptassent point. Ses verriers artistes sont à Arras dès 1299, tels cet Othon venu probablement du comté de Bourgogne, Hue d'Arras (à Saint-Omer), Noël d'Arras, Jean As Coquelés, Huart. Et naturellement ses tapissiers se recrutent au même lieu, dans cette ville qui fut, pendant les XIVe et XVe siècles, le chef-lieu des arts du tissage et de la broderie, d'où le nom d'*arrazzi* donné par les Italiens aux tapis de France. Les tapissiers de Mahaut sont : Jean de Thélu, Denise le Sergent, Nicolas de Chelles. Paris attire déjà les ouvriers de l'Artois ; on le constate par les comptes de Mahaut. Mais les grands orfèvres sont parisiens, ce sont des ciseleurs émérites, et les objets qu'ils préparent pour la princesse, sont de la grâce et de la distinction de la *Vierge* en vermeil, aujourd'hui au Louvre, donnée, en 1339, par la reine Jeanne d'Évreux à l'abbaye de Saint-Denis ; cette Vierge est un chef-d'œuvre, elle reste le témoin lointain de ce que pouvaient les nôtres au temps où Mahaut tenait à Hesdin sa cour d'art et de poésie. L'un de ses orfèvres est Simon Nevelon, — un nom de chanson de geste — qui lui fournit des *nefs* de vermeil, des bagues, des statuettes même, mais surtout de ces agrafes de chappe que l'artiste, identifié avec Jean Van Eyck, sera curieux de peindre, bien plus tard. Au nombre de ces orfèvres figure, en 1329, un certain Étienne de Salins dont la descendance fut illustre, je crois. Je conseillerais en tout cas aux historiens du célèbre maître E.-S. de 1466, — dont on

fait un allemand, mais que des gens plus avisés ont dit être de Salins, — la recherche approfondie dans ce sens. Les ascendances soi-disant flamandes, mais surtout bourguignonnes, du célèbre graveur seraient plus facilement explicables par Mahaut d'Artois.

Ainsi, grâce aux comptes de cette princesse, de cette femme de goût, à la fois, et de tête, nous saisissons le départ des influences parisiennes vers le Nord. Nous surprenons un nid parisien, installé à deux pas des Flandres, encore hésitantes et inexpérimentées, et nous comprenons, par la venue du duc Philippe de Bourgogne en Flandre et en Artois, par son installation définitive à Arras et à Hesdin, pourquoi les Flamands sont en réalité nés des nôtres. Ainsi se trouvent démêlés les atavismes d'un André Beauneveu, d'un Jacquemard de Hesdin, d'un Broderlam ou d'un Malouel (1). Ce n'est pas nous qui leur empruntons, ce sont eux qui ont hérité de nous. Certains ont augmenté l'héritage et nous l'ont parfois restitué un peu augmenté et embelli. Ce sera le cas d'un Van Eyck, quand on m'aura prouvé que la plupart des œuvres de Van Eyck ne sont pas de Cône ou de tout autre. En tout cas, dès maintenant, je me permets de ne pas croire à l'intervention d'un Van Eyck dans la composition du tableau dit de *la Vierge d'Autun* au Louvre, œuvre de France par sa technique, par son esprit, par ses détails, pas plus que je

(1) Voir ci-après chapitre v.

ne crois à lui quand j'admire *la Vierge au chartreux* de M. Gustave de Rothschild.

Ces faits nous ont été révélés par le livre de M. Richard sur Mahaut d'Artois. Ce ne sont plus là des phrases plus ou moins habiles, dues à un peintre littérateur, comme l'étaient Vasari ou Karl Van Mander. Ce sont des extraits de pièces comptables, précises, naïves, indépendantes. Elles nous disent que Jean Pépin, le sculpteur, né, dit-on, à Huy, mais venu chez nous dès la jeunesse, est, en réalité, de Paris où il est bourgeois et tombier dès 1312 (1). En vérité, pourquoi le rédacteur du compte eût-il dit cela, si Pépin eût habité Huy ?

Toute notre longue histoire peut donc se résumer en quelques mots : Il y a à Paris au XIIIe siècle — et nous l'avons démontré dans un premier chapitre — une école d'art incomparable formée d'architectes, de sculpteurs, de peintres, d'enlumineurs, de verriers, de tapissiers, d'orfèvres et de ciseleurs. La comtesse Mahaut d'Artois a puisé là des goûts qui l'ont dirigée pendant sa vie ; elle a entraîné, à sa suite, des artistes considérables, formés à cette école, dans son château du Nord, et elle a constitué là une véritable succursale provinciale des arts parisiens. Jacquemard de Hesdin et André Beauneveu en sont les élèves les plus célèbres, sinon les mieux connus.

(1) Vidier, *Un tombier liégeois à Paris*. Il y eut sous Charles V un Hennequin de Liège, également sculpteur, qui dut connaître Pépin de Huy dans sa jeunesse.

Et lorsque le château de Hesdin, toujours pourvu de ses artistes spéciaux, passera au duc de Bourgogne, les Flamands y trouveront le trait d'union qui les reliera à la capitale des arts du Nord, à Paris. Tous les Néerlandais auront subi cette influence avant de se personnaliser dans la pratique. La composition restera française chez eux, française du XIIIe siècle, inexorablement. C'est pourquoi il a paru juste, après avoir étudié l'école de Paris dans le XIIIe siècle, de dire un mot de l'école de Hesdin, sa fille, comme les universités de Louvain ou de Tournai étaient filles de celle de Paris, les grandes abbayes flamandes filles des nôtres, et leurs ghildes calquées sur nos corporations.

Et il a paru un peu inutile, dans un livre aussi compact que l'est celui-ci, de revenir sur l'école ultérieure d'Artois et de Picardie, laquelle procède directement des gens de Hesdin, et non, comme on le dit, seulement des peintres Brugeois. Un certain maître, dit *de Flémalle* (1), pourrait être l'un de ces artésiens ou de ces picards du XVe siècle. Le maître du *Portrait d'homme* d'Hermanstadt, le maître de l'*Antipendium* d'Abbeville, divers autres, procèdent à n'en pas douter des Artésiens du XIVe siècle, comme la plu-

(1) Ce nom lui a été donné à cause d'un tableau autrefois conservé à l'abbaye de Flémalle et aujourd'hui au musée Städel à Francfort. On a dit qu'il devait être Jacques Daret de Tournai ; or, Jacques Daret a travaillé *vingt ans* à Arras, chez l'abbé Jean du Clercq de 1433 à 1453 (cf. H. Loriquet, *Journal des travaux d'art à Saint-Vaast*, Arras, 1889, in-8°).

part des véritables flamands, même ceux de langue germanique. L'art officiel des ducs de Bourgogne au milieu du xve siècle sera le même à Bruges ou à Amiens, mais Amiens aura des sculpteurs, que les Brugeois n'auront pas.

CHAPITRE III

LE PORTRAIT DE JEAN LE BON

ET QUELQUES ŒUVRES PERDUES DU XIVe SIÈCLE (1)

I



ÈS le temps des travaux de Hesdin, nous voyons les rois de France s'intéresser plus vivement à la peinture. Les peintres officiels, attachés à la maison royale, apparaissent dans les comptes. Peut-être ne sont-ils encore que des factotums, des valets de chambre, de ces utilités nécessaires aux menues besognes d'un palais. D'après les recherches de M. Bernard

(1) On pourra lire avec beaucoup de fruit un résumé de la question des Primitifs parisiens par M. Marcel Poète, conservateur de la Bibliothèque de la ville de Paris; cette remarquable étude est intitulée : *Les Primitifs parisiens, étude sur la peinture et la miniature à Paris du* XIVe *siècle à la Renaissance*. Paris, Champion, 1904, in-8o.

Prost, toujours si documenté sur ces questions, le premier en date, sous Philippe le Bel, serait Evrard d'Orléans, en 1305, dont nous allons reparler encore et qui mourut après 1356. Evrard d'Orléans vécut à la cour au temps où les mosaïstes italiens, les Risutti, et leur compagnon Nicolas dei Marzi, vinrent travailler de leur métier en France; on n'a pas manqué de tirer des conclusions, en faveur d'une influence romaine, de la venue de ces gens chez nous, sans prendre garde qu'ils passèrent à Poitiers la plus grande partie de leur séjour. Aucune mention authentique ne permet de conclure à des travaux de peinture au pinceau, et rien ne nous peut autoriser à les croire des *peintres,* au sens moderne du mot; au contraire, nous savons que l'un d'eux a laissé une mosaïque signée de lui, et, par ce qu'on en dit, elle est loin d'être une œuvre incomparable. Après Evrard d'Orléans nous trouvons, chez la Reine, un Jean de l'Ocre en 1317, chez le Roi, en 1321, un Jean d'Auxerre, peut-être fils d'Etienne, qui mourut en 1323. Puis on voit Jean d'Auteuil, de 1322 à 1327, Girard d'Orléans, de 1344 à 1361. Jean Costé ou Coste, rencontré à la cour vers ces dates, et qui sera surtout peintre du duc de Normandie, le futur Jean le Bon, ne paraît pas avoir été le premier en qualité. Nous le verrons sous la dépendance de Girard d'Orléans en 1353-1356, et recevant, de son chef de file, des ordres et des « patrons » ou *devis* d'œuvres à exécuter sur des modèles et des sujets imposés.

Il ne nous est, par malheur, resté que bien peu de traces du talent de ces hommes ou de celui de leurs contemporains; nous mentionnerons tout à l'heure quelques œuvres contemporaines dont les copies nous sont parvenues; celles-ci, exécutées par des artistes médiocres, ne peuvent servir aux discussions. Nous citerions, au Musée de Cluny, un tableau étrange et un peu sauvage représentant le Calvaire qui nous donne une idée de l'esthétique des ouvriers secondaires. La tapisserie du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, provenant du peintre Escossura et montrant une *Présentation au Temple* a été brodée sur le carton d'un artiste parisien au milieu du XIVe siècle (1). Il y aurait lieu d'indiquer aussi certains portraits très remarquables, copiés dans les recueils d'Antoine de Succa au XVIIe siècle, dont l'un représente le roi *Philippe VI,* le premier roi de la maison de Valois, l'autre *Jeanne de Bourgogne* sa femme. Dans le portrait du roi, reproduit au célèbre recueil d'Arras, Philippe VI porte un capuchon et un camail; l'œuvre est d'un naturalisme aussi déterminé que le portrait du roi Jean le Bon dont il sera question ci-après. Quant à la reine Jeanne de Bourgogne, fille de Robert II, elle porte la coiffure des femmes de 1330 environ, un chapeau en mortier, d'où tombent deux voiles, formant mentonnière et encadrant le visage. Tout ainsi pourrions-

(1) Cat. des P. F. n° 392.

nous citer le portrait du vieux roi de Bohême, *Jean de Luxembourg,* mort en 1356, lequel était aveugle, et qui nous apparaît dans la copie, les yeux malades et abaissés, coiffé d'un chapeau haut de forme, dans le goût de ceux attribués aux frères Van Eyck. L'œuvre est essentiellement prise sur nature, de face — et non de profil — mais nous ne pouvons penser ni à Van Eyck, ni à aucun de ses contemporains. Jean de Luxembourg, parisien d'adoption, allié et parent du roi de France, dut être portraituré à Paris avant sa mort. Lors donc que M. Hulin, dans un récent et consciencieux travail, attribue aux frères Van Eyck la première idée des portraits de face, il oublie ces trois portraits, sûrement antérieurs à la naissance de Hubert Van Eyck, sûrement français, et qui tous trois s'offrent de face ou de trois quarts (1). Il omet également le donateur de la cathédrale de Clermont, datant de 1350 environ, agenouillé de trois quarts devant la Vierge. Et par la qualité retrouvée dans les transcriptions du XVII[e] siècle, chez Antoine de Succa ou dans le recueil des crayons d'Arras, nous devinons très bien des originaux, au moins égaux, en naturalisme et en sincérité, à ceux des Flandres. En vérité, pourquoi les peintres, vivant au temps des statuaires que nous connaissons, et qui nous en ont laissé tant de figures prises sur le vif, n'au-

(1) G. Hulin de Loo, *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck sur la peinture française et provençale.* Bruxelles et Paris, 1904, in-8°, p. 17.

raient-ils pas su dessiner une face, un trois quarts, aussi bien qu'un profil ? Longtemps avant les Van Eyck, avant leur père même, les vieux peintres français avaient donné un *saint Louis* de face, qui nous a été conservé dans un dessin de Peiresc. Les miniaturistes antérieurs à Jean Pucelle savaient, eux aussi, chercher l'expression d'un visage, témoin les portraits du manuscrit, dû au confesseur de la reine Marguerite pour le texte. Et je ne parle pas des tombiers qui opéraient d'après des cartons de peintres, au moins pour les travaux soignés, et qui gravaient, en creux sur la pierre, des physionomies de face, qu'ils ramenaient le plus souvent à une formule de pratique un peu naïve. L'Ile-de-France renferme quantité de ces tombes gravées, où l'expression des yeux, la vérité des traits, témoignent en faveur du modèle original, peut-être exécuté sur nature par un artiste habile.

II

Evrard d'Orléans, dont nous avons parlé déjà, est peintre imagier à Paris dès 1292, c'est-à-dire qu'il sculpte et qu'il peint. Il paie une très modeste taille de bourgeois établi. Nous avons dit également qu'il pourrait être fils d'un certain Jean d'Orléans, beaucoup plus important personnage, dont l'impôt est de 15 sols. Mais il peut tout aussi bien n'être qu'un compatriote et n'avoir aucun lien de parenté avec Jean.

Nous avons dit d'Evrard qu'il fut employé aux œuvres de Hesdin, et en certains châteaux, tels Le Vivier-en-Brie, Villers-Cotterets, Le Gué-de-Mauny, Maubuisson et Conflans. A l'hôtel d'Artois, résidence ordinaire de la comtesse Mahaut à Paris, il est le premier nommé sur les listes d'artistes, et il habite grand'rue sur la paroisse Saint-Eustache. Né vers 1270 il doit avoir dépassé la soixantaine lorsqu'il disparaît vers 1330 (1) au temps où la duchesse mourut. Ce que nous avons appris au sujet de ses travaux personnels a été ci-devant indiqué: la décoration entière d'une salle au château de Conflans; la peinture d'une chapelle au même endroit (1317-1319) et celle d'une galerie. Il avait, trois ans auparavant, mis en couleur le tombeau du comte Othon de Bourgogne, mari de Mahaut d'Artois; il avait de plus sculpté une croix, et une effigie du comte défunt destinée à l'abbaye de Maubuisson.

Nous soupçonnons l'ingérence d'Evrard d'Orléans en divers autres travaux, disparus aujourd'hui, mais conservés autrefois dans la région où cet artiste avait travaillé entre 1310 et 1330. L'abbaye de Bourgfontaine fondée en 1325, près Villers-Cotterets, renfermait une curieuse peinture murale, reproduite au XVIIe siècle dans les recueils de Roger de Gaignières. Elle représentait deux princes, Charles de France, comte de Valois, le fondateur, et son fils

(1) Il meurt après 1357.

le roi Philippe VI de France. Comme Philippe y est montré avec une couronne, l'exécution de la peinture est donc postérieure à son avènement, et c'est probablement lui qui l'a commandée, car Charles son père est mort en 1325. Evrard, qui a travaillé là autrefois, et dont le nom ne se retrouve guère après 1329, peut-il être l'auteur de cette peinture datant de 1340 au plus tôt ? Je ne le saurais dire, mais il y a, sur ce point, certaines possibilités ; en dépit d'une traduction fort médiocre par le dessinateur de Gaignières, la scène marque des qualités de dessin et de composition. Le peintre qui l'a exécutée n'est ni un naïf, ni un maladroit. Un soupçon de naturalisme perce dans ce fait que le comte de Valois a gardé son petit bonnet parisien, dont les Italiens firent leur profit, et qu'on retrouvera à une figure de la Chapelle des Espagnols. Ce bonnet est chez nous dès le règne de Philippe-Auguste ; en tout cas, Villard de Honnecourt le montre, en divers feuillets de son album ; nos vitraux et nos statues le prodiguent. Il est bon de remarquer ces très petites choses, elles servent mieux que les phrases à assurer les priorités.

Nous savons, par les découvertes de M. Léopold Delisle sur l'atelier parisien de l'enlumineur Pucelle, quels sont alors les thèmes graphiques établis par les peintres et parodiés par les miniaturistes (1). Ce sont

(1) M. Henry Martin, conservateur du dép. des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal a démontré que dans tous les manuscrits soignés, un peintre intervient et fournit à l'enlumineur un croquis en

précisément ceux qui nous apparaîtront tout à l'heure copiés, transcrits textuellement par les célèbres artistes du duc de Berry, Beauneveu, Jacquemard de Hesdin, même, si l'on veut, les illustres frères de Limbourg. D'Evrard d'Orléans à Pucelle, il y a la distance du peintre au calligraphe enlumineur; le premier invente ce que le second accommode à son art plus menu, plus modeste. Par une coïncidence intéressante, juste au moment où vit Pucelle, un certain Raoulet d'Orléans est aussi enlumineur, copiste (1), bourgeois de Paris, et des œuvres de lui sont connues. Le nom d'Orléans peut n'être, en la circonstance, qu'une simple mention d'origine, et non le nom de famille d'Evrard ou de Raoulet. Il est singulier, pourtant, que ces gens, vivant à la même époque, se succédant, à l'intervalle habituel de père à fils, se rencontrent au même lieu, faisant les mêmes travaux, servant chez les mêmes princes.

Faute d'un Vasari qui nous eût chanté leur gloire, nous devons chercher ces artistes à travers la mention sommaire des livres de comptes et les deviner sous leurs sobriquets ou leurs diminutifs. Evrard, c'est quelquefois Ebrard, Erard; Raoulet est Raoulin ou Raoul; s'il y a un Jean, nous le verrons Jehannet, Jehannin, Hennequin même. Le futur Jean d'Orléans,

marge, le modèle, en un mot, que le peintre enlumineur est chargé de traduire dans son art spécial. *Rev. archéol.* (4e série, tome IV), p. 16.

(1) Tous les calligraphes miniaturaient à leurs heures; cela faisait partie de l'écriture comme encore au Japon.

qui sera d'origine orléanaise, passera parfois pour un flamand à cause de ce prénom Hennequin adopté dans les ateliers parisiens. Nous ne connaissons donc d'Evrard que ce que j'en viens de dire, bien que sa situation dans la maison des princes, et les sommes qu'on lui alloue, semblent lui conférer une situation prépondérante.

Lorsque, à dix ou douze ans de là, nous rencontrons, tout à coup, en son lieu et place, un autre d'Orléans, nommé cette fois Girard, nous avons lieu de croire que ce dernier succède à son *père* Evrard d'Orléans. Nous sommes alors en 1342, et Girard, encore jeune, mais cependant déjà officier du roi, peint une litière pour le comte de Blois, Louis de Chatillon. Une litière, c'est la chaise à porteur, installée sur des mules pour le voyage; une telle œuvre relève du syndicat, ou, si l'on veut, de la corporation des peintres selliers. Ceux-ci, nous le savons, possèdent de tout temps, mais sûrement dès 1240, la technique dont les Siennois s'enorgueilliront dans le XIVe siècle, ils appliquent un enduit sur le bois, et peignent à fond d'or (1). Les statuts que le célèbre Étienne Boileau a rédigés sous leur dictée, nous renseignent à ce sujet. De la peinture en bâtiment ou en meubles, la plupart se sont élevés jusqu'à « l'imaginerie », à la figure, à la scène, comme les verriers ou les tombiers. Tout vient de là, et personne ne le dit.

(1) Voir ci-après ch. v la mention concernant Jean Petit de Troyes en 1375 (p. 144).

Girard d'Orléans a donc peint une litière, il eût fait une châsse comme celles d'Albi ou de Noyon, tout aussi bien, une chaise, un « faudesteuil » et pareillement une « histoire » sur bois, c'est-à-dire un sujet, à la façon des enlumineurs de manuscrit, mais en plus grand. Cette année 1342, précisément le futur roi Jean le Bon, alors duc de Normandie, et Eudes IV, duc de Bourgogne, se sont rendus à Avignon près du pape Clément VI, dans le temps de son couronnement. Leur voyage nous a été conté, journée par journée, par mon savant ami Ernest Petit. Les princes ne sont pas arrivés là-bas les mains vides; on les a vus porteurs de riches présents, orfèvreries et joyaux, tableaux aussi. A leur retour, Jean, duc de Normandie a voulu conserver un souvenir de l'entrevue. Il a commandé à son peintre — celui-ci l'avait peut-être suivi en qualité de valet de chambre — un tableau représentant la scène des cadeaux. Le pape est assis sur un trône, il est en « habit quotidien », sans la tiare; le duc Eudes à genoux lui remet un diptyque à fond d'or où sont peints, suivant la formule française des miniaturistes, la Vierge Marie et le Sauveur Jésus (1). Devant eux, assis comme le Saint-Père, portant un bonnet parisien, le fameux bonnet du comte de Valois son grand'père, et une longue robe bleue à *garnaches* (à revers) blanches,

(1) On pourra comparer la forme de ce diptyque à celle du diptyque de la collection Carrand de Florence, exposé sous le nº 334 aux Primitifs français.

montrant une moustache effilée et une figure jeune, le duc de Normandie, Jean le Bon, contemple et approuve. Comme fond, c'est une longue courtine, et par derrière on aperçoit les voûtes d'une salle gothique.

Ce tableau est perdu, il était autrefois dans la sacristie de la Sainte-Chapelle ; on l'en retira avant la Révolution, et peut-être fut-il brisé. Nous ne le connaissons que par la copie, également due à Gaignières ; mais si médiocre qu'on juge cette transcription un peu hâtive, on ne peut se lasser de déplorer la perte d'une œuvre de cette importance. Au milieu des tableaux d'alors, presque uniquement réservés aux piétés, ce morceau de genre — où la nature, librement étudiée, témoignait en faveur de nos artistes parisiens — devait tenir une place capitale. Le naturalisme des statuaires avait pénétré la plate peinture, et celle-ci n'avait plus guère à apprendre. On a nommé Simone di Martino comme l'auteur probable du tableau, naturellement, sans s'apercevoir que, de lui au peintre parisien, la distance est singulière. Simone n'a ni ces libertés, ni cette recherche naïve des poses vraies ; d'ailleurs il est sur ses fins alors, et son œuvre, peinte à Avignon dans des dimensions de nature, fût-elle arrivée indemne à la Sainte-Chapelle de Paris ? Disons-le d'abord, le tableau en question n'est pas seul de son espèce ni de son temps à Paris, il y en a contre les murailles du Palais, fresques ou peintures portatives, tel ce *Cal-*

vaire datant de 1343 ou 44, où un roi de France, sa femme (?) et leur fils aîné sont représentés à genoux devant un crucifix. Cette pièce était suspendue aux murs de la chapelle Saint-Michel dans la cour du Palais, elle avait les signes distinctifs des travaux français, les nimbes historiés, les anges recueillant le sang des plaies du Christ. Par une singularité qui ne peut être un hasard, le roi et la reine sont exactement placés comme le seront plus tard Charles V et Jeanne de Bourbon dans le merveilleux dessin du Louvre connu sous le nom du *Parement de Narbonne*, et qui pourrait venir de Jean d'Orléans. Au temps qui nous occupe, ce Jean est un enfant, mais Girard d'Orléans, son père présumé, est valet de chambre du roi, inspecteur général — si je puis dire — de ses ateliers de peinture (1). S'il se condamne encore aux besognes modestes de son état, c'est pour les têtes couronnées. Au mariage de Blanche de Bourbon et du roi de Castille, il fera des chaises, l'une à dossier pour la toilette, l'autre sans dossier « pour soy laver ». Et sur ces chaises il a dû peindre des figures et des motifs de décoration à la mode des manuscrits. En 1348, ce sont toujours des chaises qu'il orne ; celles-ci sont destinées à la garde-robe du roi, ce sont des selles nécessaires, les « chaises d'af-

(1) Une pièce récemment publiée par M. Marcel Poète, dans son livre sur les vieux artistes parisiens, semblerait prouver que Jean d'Orléans était le frère et non le fils de Girard ; mais n'y aurait-il pas deux Girard ?

faires », feutrées, couvertes de cuir et de drap, soignées comme un fauteuil de parade.

Après avoir indiqué Simone di Martino pour le tableau de la Sainte-Chapelle, on a parlé de Jean Costé pour une autre œuvre de belle allure aperçue par Gaignières à Saint-Denis dans le XVII[e] siècle, non loin du tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Pour Gaignières, et probablement aussi pour les sacristains qui le conduisaient, le prince agenouillé sur ce tableau, et présenté par saint Denis, était Jean le Bon. Les deux reines, qui lui faisaient vis-à-vis, et dont l'une a ses armes, le blason d'Évreux-Navarre, passaient pour la femme et la belle-mère du roi. Celles-ci étaient présentées par saint Louis de France. Or, je n'aurai aucune peine à prouver qu'il s'agit là de Philippe VI et de ses deux femmes, Jeanne de Bourgogne, morte en 1348, et de la seconde, Blanche de Navarre, laquelle était bien vivante au moment où la peinture fut exécutée. Mais, pour qu'elle fût là, il fallait que la première fût morte, et partant la peinture est postérieure à l'année 1348. Si l'on a nommé Jean Costé dans la circonstance, c'est qu'une série de pièces comptables, aujourd'hui bien connues, nous le montrent exécutant des peintures décoratives au château de Vaudreuil en Normandie. Et puis Jean Coste ou Costé, c'est bien près de *Coster,* et Coster est flamand. Donc si nous avons eu une œuvre considérable, c'est un flamand, Jean Coster, qui en est l'auteur probable. Ceci pourrait paraître plau-

sible, si précisément Girard d'Orléans n'eût été chargé d'embaucher Jean Costé, et de surveiller ses travaux. Bien mieux, il lui a fourni le thème de ses compositions ; une *Vie de Jules César*, et des piétés. C'est Girard, qui, ayant trouvé la tâche mal remplie, obligera Jean Costé à la reprendre et à la corriger. L'opinion conférant à ce dernier une supériorité sur les autres tombe d'elle-même devant des pièces d'archives indiscutables. D'ailleurs pourquoi Jean Costé eût-il été flamand ? Rien ne le prouve, loin de là. Le nom de Coste est de l'Ile-de-France, Costé lui-même est français.

On dira : qu'importent ces questions étroites et mesquines ? l'art n'a pas de frontières. Bon ceci, si précisément, on ne nous donnait à entendre, au rebours du bon sens, que des bourgades du Nord, petits centres provinciaux très barricadés, épanouissaient leurs artistes aux quatre points cardinaux, alors que Paris, la plus célèbre université du monde, eût reçu d'elles le goût et la science de la composition. Ces contresens nous sont magistralement débités depuis des siècles, et nous nous laissons bénévolement circonvenir, nous enchérissons même, par une très bizarre tournure d'esprit. Je ne cesserai de le répéter, il faudra aux villes du Nord la venue des Valois chez elles, il leur aura fallu, dans le commencement du XIV[e] siècle, le voisinage des œuvres de Hesdin, pour se former et se laïciser ; auparavant les cloîtres travaillaient, mais si c'est un Orléanais en-

core qui, dans le XIe siècle, stimule les efforts d'une grande abbaye du Nord, les enlumineurs et les calligraphes reçoivent, dès le principe, l'enseignement des moines de Touraine ou de Normandie. L'art commencera, au pays même des Van Eyck, par l'arrivée de deux religieuses valenciennoises, lesquelles procèdent des cloîtres français. Donc me prouvât-on que Jean Costé est le premier de ces *de Coster* dont la légende est singulière, qu'il vient de Néerlande, j'en tirerais cette conclusion, établie sur mille preuves pour d'autres, que c'est là un ouvrier, descendu du Nord à Paris dès l'âge tendre, pour y gagner sa vie, et que tout son art devait être aussi parisien que l'est celui d'Edelfeldt venu de Finlande, ou celui de Chaplin né de parents anglais. Si la question de frontières est une naïveté, elle est la naïveté propre à ceux qui en font état lorsqu'il s'agit des Flandres ou d'Italie.

Laissons donc Jean Costé, dont les comptes ne nous fournissent que des mentions restreintes, qui est un artiste soumis à d'autres et travaillant sous leur direction, et revenons à ce Girard d'Orléans, justement chargé de le contrôler en qualité de maître de l'œuvre. Or, voici la preuve de cette autorité d'inspecteur que lui a conférée le dauphin Charles, fils du roi Jean le Bon, en 1356. « C'est l'ordenance de ce que, je, Girart d'Orléans *ai cautiée a fere* à Jehan Coste au chastel du Val de Rueil (Vaudreuil près Pont-de-l'Arche) sur les ouvraiges de peincture qui y sont à

parfaire, tant en la sale, comme ailleurs, du commandement de Monseigneur le duc de Normendie l'an de grace mil CCC cinquante et cincq le jour de la Nostre Dame de Mars (1356 N. S). » En vérité, vouloir après ceci faire honneur à Jean Costé de toutes les œuvres de ces époques échappées au désastre, est un peu téméraire. N'est-il pas, d'ailleurs, — et je le croirais, — un simple praticien, agrandissant au carreau contre une muraille les dessins de Girard d'Orléans ? on a tant d'exemples de semblables histoires (1) !

C'est, un peu entraîné par les idées communes sur l'insuffisance de nos artistes, et, par discipline, incliné à leur refuser tout, que j'avais émis autrefois l'opinion d'une origine italienne pour le célèbre portrait du roi Jean le Bon. Je dis célèbre, mais je gage bien que pas un Parisien ayant chanté les louanges du plus mince Flamand, n'avait vu le portrait de Jean le Bon où il se trouve à Paris. Est-ce à dire qu'on le cache, qu'il soit dans une collection particulière ? Point. Chaque mardi et chaque vendredi, la Bibliothèque nationale le montre aux visiteurs. Et si vous songez que rien n'est plus vénérable, plus brutalement réaliste, plus délibérément français que cette effigie, que sûrement elle fut peinte « d'après le

(1) Jean de Bruges, répétons-le, dessinera ainsi les scènes de la tapisserie de l'*Apocalypse* d'Angers, d'après un manuscrit aujourd'hui à Cambrai, et nous avons vu Pierre de Broisselles exécuter des travaux semblables chez la comtesse Mahaut.

vif », sur le roi lui-même, touchant à la quarantaine, au milieu du XIVe siècle, à une époque où ni les Flamands ni les Italiens n'osent le portrait nature, n'a-t-on point lieu de s'étonner, de s'ébahir que le moindre faiseur d'écritures s'enflamme pour une vierge de Cimabué et dédaigne ceci. Même le fond d'or, qui avait fait autrefois penser à Simone di Martino, est celui que les peintres selliers parisiens exécutent depuis un siècle. Et si j'avais nommé Simone, c'est qu'il vivait à Avignon au temps où Jean et le duc Eudes étaient allés saluer le pape Clément VI. Seulement le tableau de la Sainte-Chapelle m'a ouvert les yeux. Il m'a démontré, d'abord, que le Jean le Bon de 1342 a la figure plus jeune, qu'il ne porte que la moustache et les cheveux courts, alors que le portrait de la Bibliothèque nationale nous présente un homme marqué, hirsute, portant une barbe rare et de longs cheveux en mèches raidies. Sincèrement, si le Jean le Bon d'Avignon touche à la trentaine, il a quarante ans, au moins, dans sa seconde effigie. On peut comparer; on a, dans les reproductions, le meilleur contrôle, et il devient impossible de s'égarer. Les fonds d'or de Simone ? Mais nous les voyons justement sur le diptyque que tient le duc Eudes dans l'ancien tableau de la Sainte-Chapelle ; ce diptyque est offert au pape, et partant vient de France comme les autres cadeaux. D'ailleurs nous retrouvons les fonds d'or, à la fois, dans les manuscrits et les peintures, entre autres dans le tableau de la chapelle

Saint-Michel au Palais, dont nous avons parlé. Bien mieux, nous savons par des comptes authentiques que Girard d'Orléans, Jean Costé, et tous leurs confrères opèrent « à fin or et à huile ». Le fond d'or, loin d'être un obstacle en l'espèce, devient au contraire une preuve indiscutable en faveur des Français. Avant toutes autres raisons, nous pouvons donc conclure que l'œuvre est de France, qu'elle a été peinte lorsque le roi a quarante ans, c'est-à-dire aux environs de 1359, et qu'elle paraît exécutée par un peintre sellier, ce que nous accuse formellement la technique de l'enduit sur bois, et de la peinture sur l'or. En 1359, Simone est mort depuis seize ans !

En présence de ce morceau d'une étrange et savante barbarie — ces mots choquent-ils ainsi accouplés ? — bien des avis furent donnés, à vue de nez comme toujours. En cherchant bien, vous trouveriez celui qui parla de Giotto, et ce n'est pas le moindre, croyez-le. La plupart inclinèrent en faveur de Jean Costé, à cause des pièces d'archives où son nom est accolé aux travaux de Vaudreuil, et où il est montré travaillant « à or et à fine oïlle ». L'huile en 1356, plus de cinquante ans avant Jean Van Eyck, l'*inventeur* de la peinture à l'huile, le cas était troublant et singulier, mais on remarquait la forme du nom Costé, et par le *Coster* néerlandais on rassurait sa religion. Dans le concert, une seule personne proposa le nom de Girard d'Orléans, non pas sur des indications de technique, mais sur de pures considérations histori-

ques. L'érudition iconographique moderne tient généralement peu compte de ce facteur essentiel, et il s'ensuit les déductions les plus étranges du monde. Lorsque sir Charles Tennyson d'Eyncourt indiquait Girard d'Orléans comme l'auteur du portrait du roi Jean, des considérations personnelles le poussaient ; un de ses aïeux, lord d'Eyncourt, avait autrefois conduit à Somerton le roi prisonnier. On savait d'ailleurs que le prince, durant son séjour en Angleterre, avait appelé son peintre, et que celui-ci avait exécuté divers travaux (1). La présence de Girard auprès du roi nous fut confirmée dans un curieux travail de M. le duc d'Aumale, aujourd'hui très rare (2) tout entier tiré de documents inédits possédés par l'auteur.

On sait que le roi Jean, pris le 19 septembre 1356 à Poitiers, fut d'abord conduit à Bordeaux par le Prince Noir, et dirigé sur Londres le 11 avril 1357. Du 11 avril 1357 au 30 juin 1360, c'est-à-dire pendant un peu plus de trois ans, le roi fut promené, de résidence à autre, suivant que les négociations allaient bien ou mal. Girard d'Orléans paraît avoir accompagné le roi, dès son arrivée à Londres, en 1357 ; en 1359, quand le roi fut conduit à Somerton,

(1) *Notice of a portrait of John king of France.* Dans le recueil *Archeologia*, t. XXXVIII, p. 196 (18 mars 1858).

(2) Tirage à part des *Philobiblion Miscellanies. Notes et documents relatifs à Jean, roi de France, et à sa captivité en Angleterre*, par Henri d'Orléans.

il est encore là, bien que les Anglais eussent agité la question de le renvoyer en France, avec 35 autres serviteurs trop zélés. On finit par consentir à la présence de trois valets de chambre, Girard d'Orléans, Jean de Milan, le fauconnier, et Tassin du Breuil, le tailleur.

Dès le mois de février 1359 Girard d'Orléans apparaît dans le compte possédé par le duc d'Aumale. On le voit acheter « plusieurs otils (outils, fournitures)... du commandement du Roy pour faire certains tableaux que le roy a commandé à faire pour li... » Le 4 avril 1359 il exécute des tableaux pour Jean le Bon, et il achète des pinceaux et des fournitures. Mais n'oublions pas que les peintres français sont de la corporation des peintres selliers, et que les fonds d'or employés par eux servent aux meubles, aux selles (chaises à s'asseoir) qu'ils décorent superbement. Girard d'Orléans achète un jour du cuir de vache pour couvrir la *selle* du prince ; il sculpte des pions d'ivoire pour l'échiquier, il achète un panier d'osier pour enfermer des images de bois. Donc il est près du roi, dans les moments où Jean a le plus de temps à lui donner pour une pose, et où ce prince, né en 1319, a très juste quarante ans, l'âge du portrait. Par contre Jean Costé n'*est pas allé* à Londres, il ne verra plus le roi avant sa mort, car Jean, à peine rentré en France, le 25 octobre 1360, voyage, et finalement retourne en Angleterre où il meurt le 8 avril 1364.

Retenons d'abord que Girard d'Orléans a exécuté divers tableaux pour son maître à Londres; nous en avons la formelle mention. Or, il y avait, en 1366, à l'hôtel Saint-Paul, habité par le roi Charles V, un très curieux quadriptyque « cloant » c'est-à-dire fermant à volets, représentant quatre princes. Le premier était Jean le Bon, le second Édouard III, roi d'Angleterre — notons bien ceci — le troisième l'empereur Charles IV, le quatrième Charles V, roi de France, lorsqu'il était duc de Normandie, c'est-à-dire avant 1364. N'est-il point troublant que le roi d'Angleterre paraisse sur le tableau, alors qu'on eût eu en France tant de bonnes raisons pour l'omettre? Le tableau de l'hôtel Saint-Paul, dépecé, croit-on, dans le XVIe siècle et acquis ou simplement emporté par l'un des Gouffier, précepteur de François Ier, fut transporté à Oyron, où le collectionneur Gaignières l'alla découvrir vers la fin du XVIIe siècle (1). Après la mort de Gaignières le portrait fut conservé pour le roi Louis XV; il fut un temps au cabinet du Roi, puis au Musée des souverains, il est aujourd'hui à la Bibliothèque nationale. Une copie en avait été faite, en Angleterre peut-être, et donnée au duc de Bourgogne; cette pièce appartint à la famille Joly de Fleury, de Dijon, dans le commencement du XVIIe siècle; elle a disparu depuis. Le duc de Berry en possédait une également.

(1) Ch. de Grandmaison, *Gaignières et ses collections*, p. 34, et aussi Labarte, *Inv. de Charles V*.

Les tableaux en quatre pièces étaient familiers à Girard d'Orléans. Une mention de l'inventaire du roi Charles V en 1379 est formelle : « Item ungt tableau de boys de quatre pièces que Girard d'Orléans fist » (n° 2217). Une autre mention non moins intéressante, nous apprend que les quatre portraits de Jean, d'Édouard III, du dauphin et de l'Empereur ont été faits « emprès le vif », sur nature. Pour faire Édouard III sur nature, l'artiste l'a dû prendre en Angleterre, avant la dernière campagne qui amena le traité de Brétigny, c'est-à-dire en 1359. On aurait peine à se figurer un peintre poursuivant le roi d'Angleterre à travers la France, pendant ses opérations militaires, pour le croquer au vol.

Si, comme on peut le conjecturer, Girard d'Orléans a exécuté le portrait de Jean le Bon de la Bibliothèque nationale, il serait chez nous, et disons, en Europe, le premier naturaliste retrouvé. Avec ses moyens encore un peu bornés, mais loyaux et sincères, il nous a laissé une effigie vraie — un peu trop vraie — que nous devons mettre au premier rang, que nous devons opposer aux prétentions plus ou moins étranges colportées depuis cent ans. Nous aurons à parler également du *Parement de Narbonne*, ce dessin sur soie du Louvre qui n'a pas la place qui lui convient. Girard d'Orléans lui aussi peignait sur soie, et exécutait de ces « chapelles », de ces ornements d'église dont le *Parement de Narbonne* faisait partie. Je ne dis pas que ce dernier soit de lui, je le

crois un peu postérieur au temps où Girard travaillait, mais il en avait transmis la formule, n'en doutons pas. En tout cas l'Inventaire du roi Charles V mentionne une « chapelle quotidienne » c'est-à-dire une réunion d'objets du culte « de samit blanc (soie blanche) portraicte comme dessus (en noir au pinceau) et en la table de dessoubs (le Parement d'autel) ung ymaige de Nostre Dame, et en celle d'en hault ung *crucifiement environné de pluseurs ymaiges et hystoires*, garnye comme dessus; et est ladicte chapelle brodée de gresles bisectes d'or, *nommée la chapelle Maistre Girart.* »

On le voit, le parement de dessus est semblable au *Parement de Narbonne* qui, lui aussi, contient un crucifiement et plusieurs histoires, et qui, par une coïncidence signalée déjà, montre le portrait de Charles V et de sa femme la reine Jeanne de Bourbon, dans la pose exacte d'un roi et de sa femme sur le tableau de la chapelle Saint-Michel au Palais. Voilà trop de faits concomitants pour être le résultat d'un hasard. Girard d'Orléans, peut-être fils d'Évrard, et petit-fils de Jean Ier est un des représentants de notre école française au commencement et au milieu du XIVe siècle. Nous parviendrons à le connaître mieux, et nous jugerons que son art, venu d'Étienne d'Auxerre, des artistes de Mahaut d'Artois, est celui que les Flamands viendront quérir à Paris. Beauneveu, Broderlam, les Limbourg, Van Eyck ne sont que les descendants de ces peintres ignorés encore et dédaignés

dont le nom finira bien par s'imposer à la critique nouvelle. Il faut que le portrait de Jean le Bon, et le *Parement de Narbonne,* rapprochés des miniatures du livre d'heures du duc de Berry (le manuscrit français 18014), prouvent aux gens de bonne volonté que nous n'avons rien demandé à l'Italie ni aux Flandres dans le principe ; que nous étions nous-mêmes, en peinture comme en architecture, en orfèvrerie et en statuaire.

Girard d'Orléans, né vers 1310, mourut à Paris dans le courant de 1378. Il fut enterré aux Chartreux. On lisait sur sa tombe : « Octavo idus Augusti, obiit magister Girardus Aurelianensis pictor, qui fecit pulchram imaginem Virginis quæ est in angulo parvi claustri, et sepultus est ibi. » Il avait peint une belle figure de Vierge conservée à l'angle du petit cloître, et on l'avait enterré au-dessous de son œuvre. Eût-il vécu dans une petite ville du Nord, sa gloire se fût moins perdue dans la foule des autres, et nous lui verrions attribuer tous les tableaux à fond d'or rencontrés en Europe, ceux aujourd'hui donnés à Simone di Martino ou à Broderlam, sans plus de raison. Il lui manqua surtout un Van Mander pour devenir illustre ; tous nos vieux maîtres en sont là.

CHAPITRE IV

JEAN D'ORLEANS

ET LE PAREMENT DE NARBONNE

LES « PARISIENS » DE LA FIN DU XIVe SIÈCLE



E Louvre conserve sous le titre de « Parement de Narbonne » un grand dessin à l'encre au pinceau, exécuté sur un paile de soie, que les parisiens du XIVe siècle nommaient *samit.* Il a figuré à l'exposition des Primitifs français sous le n° 3 du catalogue. Cette pièce, aux dimensions peu ordinaires (78 centimètres de haut sur 2m,86 de large), fut acquise en 1852 du peintre Boilly. Elle provenait de l'église de Narbonne, et ses dimensions mêmes indiquaient sa destination ; elle avait servi de parement d'autel, dans une chapelle quotidienne pour les fêtes de carême, où les ornements de deuil étaient employés de préférence. Une légende, basée sur les portraits du roi Charles V et de la reine Jeanne de Bourbon qui y

sont représentés, réputait le Parement un cadeau royal fait par le prince à la cathédrale de Narbonne.

Il se peut, nous ne le savons pas. Ce qui est sûr, c'est la valeur artistique de l'œuvre, et son intérêt documentaire. De chaque côté d'une *crucifixion* qui est le motif principal du tableau, le Roi et la Reine sont représentés agenouillés, non dans une pose banale ou idéalisée, mais dans l'attitude naturaliste la plus vraie. En les comparant tous deux aux statues, provenant des Célestins, et qui étaient également exposés aux Primitifs, dans le hall d'entrée, on était surpris des concordances (1).

J'ai dit, en parlant de Girard d'Orléans, en quoi consistaient les *chapelles quotidiennes* ordinairement formées d'objets nécessaires au culte, destinés au parement de l'autel et aux vêtements du prêtre pour une cérémonie ou un jour déterminés. Girard d'Orléans exécuta au pinceau à l'encre noire sur *samit*, c'est-à-dire sur soie blanche, des parements d'autel, dont les « histoires » correspondent exactement à la composition de celui du Louvre. Or, la chapelle quotidienne dite « de Maistre Girart » était dans le trésor du roi Charles V. Elle y est mentionnée sous un numéro d'inventaire en 1379. Nous avons là une preuve bien indiscutable, bien formelle; le roi

(1) Ces deux statues exposées sous le numéro 307 étaient naguère à l'abbaye de Saint-Denis. Elles provenaient des Célestins. C'est grâce à l'exposition qu'elles sont entrées aujourd'hui au Musée du Louvre, leur vraie place.

Charles V a commandé et possédé des *parements* d'autels dessinés au pinceau sur soie ; ces dessins sont des grisailles, et leur auteur était le peintre français du roi Jean, Girard d'Orléans (1).

Nous apprenons même, par la note de l'Inventaire en question, que les tentures du genre et de la forme du *Parement de Narbonne* se plaçaient au-dessus et au-dessous de l'autel; au-dessus, devant le tabernacle, au-dessous, en guise de nappe. D'ailleurs, la dimension en largeur, de près de trois mètres, nous avertit à priori de la destination. Quant aux vêtements sacerdotaux ils devaient être ornés et décorés de la même manière ; le musée de Cluny possède une mître en soie blanche, sur laquelle le peintre a dessiné, au pinceau, deux scènes de la Passion, identiques, comme art et comme technique, aux « hystoires » du *Parement de Narbonne*. Cette mître provient-elle de la chapelle quotidienne dite de Maître Girart ? En tous cas elle porte, sur les rubans, le portrait en pied d'un évêque.

La technique de ces grisailles avait été adoptée depuis longtemps chez nous par les miniaturistes ; il semble cependant que Charles V eût goûté particulièrement ce moyen simplifié. Plusieurs livres de son temps, entre autres un Mandeville qu'on sait écrit par Raoulet d'Orléans (2), nous montrent de très fines miniatures exécutées en grisaille sur fonds

(1) Labarte, *Inventaire de Charles V*, n° 1122.
(2) Bibl. Nat. mss. fr. nouv. acquisitions 4515 et 5707.

diaprés, qu'on verra plus tard adopter par André Beauneveu. Une bible enluminée par Jean Bandol (Bondolf ou Bondoufle) dit de Bruges, pour Jean de Vaudétar, qui l'offrit au roi Charles V, est dans le même procédé (1). Un manuscrit des poésies de Guillaume de Machault est également illustré de figurines en camaïeu grisâtre (2), on en pourrait citer bien d'autres. Il semble que, entre 1350 et 1380, le dessin à l'encre, au pinceau, soit devenu le thème à la mode, l'œuvre de distinction suprême. L'idée en était inspirée des verrières, très souvent traitées en grisaille dès le XIII[e] siècle, et non des Italiens qui nous avaient emprunté le moyen et nous copiaient en ceci, comme en beaucoup d'autres circonstances.

De ce qui précède divers points restent acquis. Les miniaturistes français faisaient des grisailles au milieu du XIV[e] siècle ; Jean Pucelle en fit, et Girard d'Orléans de même. Celui-ci composa des histoires pour des parements d'autel dans ce style très spécial ; ses contemporains le notent dans la rédaction de l'inventaire daté de 1379. Bien mieux la description d'un des parements concorde avec la composition du *Parement de Narbonne*. Il est vrai que les rédacteurs de l'inventaire ne parlent pas de la figure du Roi, ce qu'ils n'eussent certes pas manqué de

(1) Aujourd'hui à la Haye, Musée Vestreen.

(2) B. N. ms. fr. 1584. Le portrait du poète affligé de strabisme est fort curieux.

faire, si la pièce mentionnée par eux eût été le *Parement dit de Narbonne*. On a peu écrit sur la belle grisaille du Musée du Louvre, on la voit oubliée dans les livres spéciaux. On dirait qu'elle déconcerte un peu. J'ai naturellement recueilli des opinions en faveur d'une exécution avignonnaise et italienne, des conclusions en l'honneur de Jean de Bruges, à cause de sa peinture de la Bible de la Haye, et de son nom. Or il se nomme Bandol, Bondolf ou peut-être Bondoufle, ce qui est un nom de village des environs de Montmorency. Bruges se lit quelquefois Bourges et même Burgos ! Nous voilà un peu empruntés si nous cherchons à percer ces origines nuageuses et contradictoires (1). Nous ne sachions pas d'ailleurs que jamais le prétendu Jean de Bruges ait décoré des pailes d'autel, quand, au contraire, Girard d'Orléans, bourgeois de Paris, peintre du roi, en a composé pour le roi lui-même. Entre autres impressions formulées à propos du *Parement de Narbonne* il faut compter aussi des attributions à André Beauneveu, à Paul de Limbourg ! à Van Eyck !! Paul Mantz excepté, — et encore son livre sur la peinture française a-t-il subi le contrôle d'un guide très sûr, très au courant de ces questions — personne n'a su démêler dans cette œuvre ma-

(1) Pourquoi ce nom n'est-il mentionné dans aucune des ghildes d'artistes brugeois? Il y a un Hennequin de Bruges à Dijon vers 1373, il est vrai, mais est-ce le même?

gistrale les caractères français indiscutables, le style si exclusif des peintres parisiens. Je ne parle pas d'un autre rapprochement, naïf et puéril, entre cette œuvre et les tableaux de Simone di Martino. Simone mourut, juste 20 ans avant le couronnement de Charles V, représenté couronne en tête sur le *Parement*. Paul Mantz a donc bien raison d'écrire de ce dessin : qu'il « est une œuvre fortement écrite, ne devant rien ni à l'Italie ni à la Flandre, et où se lit, dans l'ensemble comme dans le détail, le vieil accent d'une barbarie savoureuse ». Un peu timidement il jette dans le débat le nom de Jean d'Orléans comme celui de l'auteur possible, parce que cet artiste tient alors un rang prépondérant à la cour, que son nom revient dans tous les comptes, et qu'on le voit peindre des tableaux en grand nombre pour le roi de France et les princes.

Avant de pénétrer plus au fond de la discussion, il est nécessaire de décrire la composition du *Parement* et d'en noter les caractères graphiques essentiels.

Au centre du tableau, une crucifixion : le Christ nimbé est sur une croix dont l'arbre est fort mince, et les bras très larges. Les deux larrons, crucifiés *sous les bras,* montrent, à droite, un homme chenu et barbu ; à gauche, un bandit hirsute. A gauche de la croix, la Vierge est soutenue par les saintes femmes ; à droite l'apôtre Jean est assis, ayant derrière lui le Centurion, dont une banderole enroulée indique les

paroles : *Vere filius Dei erat iste* (1). Un des bourreaux porte une queue tressée, qu'on retrouvera, cent ans après, un peu partout dans les crucifixions, et que les artistes identifiés avec les Limbourg auront imposée, après l'avoir empruntée aux nôtres. La scène, comme d'ailleurs tout le tableau, est encadrée, en haut, par une série d'arcatures gothiques à clefs, à ouvertures quadrilobées du pur style de l'Ile-de-France. A droite et à gauche de cette représentation principale, deux compartiments sont réservés, tous deux partagés par leur milieu. A gauche, c'est le roi Charles V à genoux, tourné vers la croix, les mains jointes devant un prie-Dieu. Au-dessus de lui la *Vraie foi* est présentée à Jésus par un prophète. A droite la Reine, dans l'attitude opposée, agenouillée également, et ayant au-dessus d'elle, la *Synagogue* dont la couronne tombe et dont les tables de la loi se brisent. Ces deux thèmes viennent de l'enlumineur Pucelle, de Paris. Quant à la figure de la *Vraie foi,* nous la rencontrons dans la même pose et le même style, dès 1240, dans l'album de Villard de Honnecourt; il semble donc bien que la donnée soit essentiellement française. Je ne parle pas des anges entourant le Christ, recevant dans des ciboires le sang de ses plaies, les chérubins, figurés par des têtes d'anges, au milieu d'ailes éployées, les nuages représentés par des *nébu-*

(1) Le système de banderoles explicatives est constant dans les manuscrits français dès le XIIIe s. Cf. le *Bréviaire de Belleville*, ms. lat. 10843-44 à la Bibl. Nat. où ces banderoles se trouvent couramment.

lés comme on en voit sur tous les tombeaux du XIIIe siècle aux environs de Paris (1). Le nimbe du Christ, très particulier, est formé d'une croix pattée très mince, il est radiant, et bordé d'une fine dentelle dans son pourtour. Notons également la couronne d'épines entrelacées, les banderoles enroulées, les lances à petites flammes, comme celles que portent les chevaliers français.

A gauche de la composition centrale, sous la même arcature gothique poursuivie dans toute la longueur du tableau, trois scènes de la Passion : une *Arrestation de Jésus*, une *Flagellation* et un *Portement de croix*. Nous aurons occasion de revenir sur ces divers épisodes ; qu'il nous suffise, pour l'instant, de préciser divers points. Les bourreaux du Christ ont en général une physionomie bestiale, cherchée dans l'écrasement du nez, la férocité des yeux, la calvitie, les mâchoires saillantes. Les corps sont allongés, minces, tout à fait dans le goût des miniaturistes parisiens d'alors, qui dédaignent les anthropométries courtes. La scène de la *Flagellation* nous présente le Christ attaché à la colonne légère, la colonnette des églises du XIVe siècle. L'aigle noir à deux têtes, que les Français donnent comme signe distinctif des Romains — par concordance avec le blason de l'empereur d'Allemagne, *roi des Romains* — est sur l'une des

(1) On peut s'en convaincre en parcourant les cinq volumes d'inscriptions parisiennes publiées par M. de Guilhermy dans la collection des Documents inédits. Ce thème est français de l'Ile-de-France.

arcatures. Dans le *Portement de croix,* on devra remarquer une des saintes femmes soutenant l'un des bras de la croix, le Christ tournant la tête vers elle, et la gracilité extrême de cette croix. Les bourreaux, pour cette scène encore, sont conçus dans la note spéciale inventée par les miniaturistes et les sculpteurs de l'Ile-de-France. Dans l'autre partie à droite de la scène principale, trois histoires aussi : la *Mise au tombeau,* la *Descente aux enfers,* et le *Divin jardinier.* A noter dans la *Mise au tombeau,* le Joseph d'Arimathie, le tombeau, le geste maternel de la Vierge embrassant son fils, la compassion des saintes femmes. On a parlé à ce propos d'influence giottesque, comme si la même scène, dans les mêmes attitudes, ne se retrouvait aux manuscrits et dans les bas-reliefs, plus de cinquante ans avant que Giotto naquît. Le *Christ aux enfers* sera copié et recopié dans sa pose : l'enfer figuré par une gueule de monstre à *museau de chien* restera la caractéristique du style français dans les représentations similaires (1). Ailleurs, en Italie ou en Allemagne, l'enfer est un antre ou une maison ; les Flamands nous emprunteront l'idée. Quant au *Divin jardinier,* il est dans le *Parement de Narbonne* ce qu'il restera jusqu'à nous ; le Christ penché vers la Madeleine agenouillée, dont le geste de surprise est fort gracieux.

(1) Signalons la même tête de monstre dans le *Bréviaire de Charles V,* Bibl. Nat. ms. lat. 1052, fol. 261.

L'importance de cette composition est décisive pour le temps. Nous sommes à trente ans des Van Eyck, à vingt-cinq ans des Limbourg ; André Beauneveu n'est point encore chez le duc de Berry, Jacquemard de Hesdin en est à ses extrêmes débuts. Quant à Jean de Bruges, ce que nous savons de lui ne concorde pas expressément avec ce travail de grand style. Eu égard aux âges du roi et de la reine, assez écrits pour qu'on n'en puisse discuter, l'œuvre remonte à 1374. Plusieurs réminiscences de l'atelier parisien de l'enlumineur Pucelle se découvrent. Joseph d'Arimathie est un des prophètes du *Bréviaire de Belleville* (1) et si nous ne voyions dans les œuvres attribuées à Beauneveu tant de divergences dans la forme du corps et des attitudes, et dans l'esthétique générale, peut-être penserait-on à lui. Au fond pourquoi ? Beauneveu est surtout venu chez nous pour sculpter, et ce qu'il nous a laissé à Saint-Denis n'est pas tellement extraordinaire. Une seule chose se peut remarquer, tant dans la statue de Jean le Bon, due à son ciseau, que dans celle de Philippe VI, c'est la petite stature, la diminution un peu forcée et vulgaire des mesures humaines. Le *Parement de Narbonne* au contraire exagère dans l'autre sens (2). Le Christ en croix a dix têtes de long ; les

(1) Bibl. Nat. ms. latins 10483-84. Cf. Léopold Delisle, *Douze livres royaux*, pl. XVI. Ces manuscrits sont de la première moitié du XIVe s.

(2) L'élancement de la taille est très sensible dans les plus fines minia-

bourreaux sont grêles et leurs jambes ont des sveltesses inattendues. Les plis d'étoffe savamment drapés, arrondis, formant de très gracieux sinus, de souples volutes, ont pu servir à certaines figures de prophètes de Beauneveu, mais il les a assez brutalement imités. Les mains qu'il fait si lourdes, si veules, sont dans le *Parement* fort étudiées dans leurs poses multiples. En un mot, ni Beauneveu, ni Jean de Bruges, le Jean de Bruges de la tapisserie d'Angers, ne peuvent être invoqués dans la circonstance.

J'ai fait d'ailleurs une constatation qui semble, à première vue, mettre Beauneveu hors de cause. En tous cas elle est singulière dans l'instant, et elle assure au *Parement de Narbonne* la première place dans les œuvres de ces temps venues jusqu'à nous. Les scènes de la *Passion* qui y sont figurées ont inspiré un grand miniaturiste du duc de Berry, un des plus grands, sinon le plus grand, et ce peintre, cet inventeur, n'a pas copié directement le *Parement*, il s'est contenté d'en prendre les éléments, de les transposer en leur conservant leur style propre. En réalité celui qui a composé le *Parement* a dû fournir les croquis des miniatures, et il les a exécutés à part, dans un manuscrit illustré, pour tout le reste, par la main de

tures du XIVe s. français; on pourrait citer comme un modèle du genre le merveilleux et délicat bréviaire de Jeanne d'Evreux, femme de Charles IV dit le Bel, aujourd'hui à Chantilly. Cf. L. Delisle, *Douze livres royaux*, pl. XIX-XX. Le Christ du Parement se retrouve dans le diptyque de la collection Carrand, exposé à Paris en 1904, nº 339 du catalogue.

Maistre André Beauneveu. Ce manuscrit est celui des *Petites heures* du duc conservé à la Bibliothèque nationale sous le n° 18014 du fonds latin.

Un homme compétent entre tous, M. le comte Paul Durrieu, qui, après M. Léopold Delisle, a donné sur ce manuscrit une étude définitive, assigne à Beauneveu sa part dans la composition générale du livre. Mais certaines scènes de la *Passion*, pour lesquelles des pages avaient été réservées de place en place dans le livre, sont d'une main différente. Beauneveu n'y est pour rien ; ce n'est ni son style, ni sa technique. Huit de ces pages sont consacrées à des scènes de la *Passion,* et sont « dues à un artiste différent (de Beauneveu), d'ailleurs remarquable, dont le faire individuel, visant surtout à l'intensité de l'expression, tranche sur l'ensemble de l'illustration du livre, bien qu'il se soit visiblement efforcé ici d'imiter autant que possible les œuvres de Beauneveu (1). »

Je ne vois pas, comme mon savant confrère et ami, une tentative d'imitation si formelle. L'artiste qui peint, dans un manuscrit tout entier décoré de petites histoires, les feuillets et les œuvres les plus considérables du livre, ne peut être un copiste. Peut-être l'enlumineur, travaillant sur ses modèles, a-t-il cherché à faire concorder ses fonds avec ceux des autres

(1) Cte Paul Durrieu, *Les miniatures d'André Beauneveu*, p. 14. Ces miniatures sont aux fol. 75, 79 v°, 82, 83 v°, 86 v°, 89 v°, 92 v°, 94 v°. Cf. aussi Léopold Delisle, *Les livres d'heures du duc de Berry* (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e série, t. XXIX, p. 397).

miniateurs, afin de ne pas nuire à l'aspect général ; mais l'inventeur des scènes ne s'inspire de personne. Il a, par devers lui, des croquis, des modèles de composition préparés dès longtemps et qui lui servent de base pour les travaux du même genre. Cependant il ne transforme ni son esthétique ni ses moyens ordinaires. Il se contente de changements utiles, pour ne se pas répéter textuellement. C'est même là une preuve qu'il ne copie pas autrui, sans quoi la transcription eût été naïve et complète. Loin de là.

Or, la *Passion,* qui n'est pas de Beauneveu, et qui figure en surcharge dans un manuscrit illustre, décoré pour le plus grand amateur de livres du XIVe siècle, est dans ses grandes lignes, dans tous ses éléments de composition, dans le groupement des personnages et des épisodes, la *Passion* même du *Parement de Narbonne*. Nous pouvons, tableau par tableau, nous en convaincre en comparant le manuscrit au tableau et en notant les concordances absolues.

1° L'*Arrestation de Jésus* du *Parement* est au fol. 75 v° du livre d'heures. Le Christ et Judas sont dans la même pose, le geste du Christ, les plis de sa robe sont calqués, on dirait. Toutefois Malchus a son oreille recollée dans le *Parement*. Dans le manuscrit on le voit crier.

2° La *Flagellation* est au fol. 83 v° du manuscrit. Le Christ est dans la même situation que dans le *Parement,* mais moins rigidement attaché à la colonne.

Il a le même nimbe dans les deux représentations. Le bourreau de gauche, chauve, est le même modèle que celui du *Parement*. La colonne est la copie de l'autre.

3° Le *Portement de croix* est au fol. 86 v° du manuscrit. La scène est exactement composée sur celle du *Parement*. La croix est portée par le Christ dans la même inclinaison, elle a les mêmes proportions grêles, et la même femme la supporte dans les plis de son manteau. Le bourreau unique du manuscrit est pris sur le modèle de celui qu'on voit dans le *Parement* à côté de la tête du Christ. Aucun doute n'est possible.

4° J'ai déjà dit que la figure de la religion ou de la *Vraie foi* dans le *Parement* provenait d'un type fort ancien retrouvé dans Villard de Honnecourt. Mais on voit des figures similaires dans le calendrier du manuscrit dont nous nous occupons (fol. 1 à 6). C'est la petite figure placée au sommet d'une tour qu'elle défend contre l'entreprise des païens.

Le Calvaire central du *Parement* paraît un peu différent de celui du manuscrit. Dans ce dernier, le Christ laisse tomber sa tête (1). La Vierge, toutefois, est la même. Saint Jean, au lieu d'être assis au pied de la croix, soutient la mère du Christ (2). Les Séraphins sont au fol. 189 du ms.

(1) Il ressemble au roi Charles V.

(2) Ne serait-ce pas là le thème suivi dans le tableau signalé comme étant de Jean d'Orléans et acquis par le duc de Bourgogne? Voir ci-après p. 131.

Je rappelle en passant que les portraits du roi et de la reine, à gauche et à droite de la crucifixion centrale dans le *Parement,* sont de tous points semblables à ceux de Jean le Bon et de sa mère sur un tableau de la chapelle Saint-Michel, autrefois dans la cour du Palais à Paris.

5° La *Mise au tombeau* est au fol. 94 v° du manuscrit. La scène est fort rapprochée dans les deux représentations ; le Joseph d'Arimathie est le même avec son chapeau à pointe ramenée en avant.

6° La *Descente aux limbes.* Elle est identique au fol. 166 recto du manuscrit 18014, mais cette fois elle est copiée et arrangée par la main de celui que M. le comte Durrieu estime être Beauneveu. Si l'opinion de mon savant confrère est justifiée, *Beauneveu se serait inspiré du croquis d'un de ses collègues parisiens,* l'auteur du *Parement.* La gueule d'enfer est semblable. A remarquer aussi un diable, avec figure au derrière, qui est identique dans les deux cas.

L'importance de ces rapprochements n'échappera à personne. Il ne s'agit plus ici de l'interprétation plus ou moins large d'un canon établi ; c'est l'inventeur du thème qui brode des variations sur un motif unique et cherche à jeter de la variété dans un sujet banal. Et je le répète, il n'est pas un élève docile de Beauneveu — si réellement Beauneveu est l'auteur des petites miniatures du manuscrit — car sa besogne est supérieure à l'autre. C'est le fort ténor dont les morceaux soutiennent l'œuvre plus modeste de l'ar-

tiste choisi au début et qui n'a pas eu le temps de terminer, ou n'a su le faire au gré du maître. D'ailleurs il n'a peut-être donné que le croquis de marge, comme l'a expliqué M. Henri Martin, et c'est un enlumineur de profession qui a peint les miniatures sur ce modèle. N'oublions pas que Jean d'Orléans a exécuté pour le duc de Berry « une PETITES *heures* esquelles sont les Heures de N.-D., les sept psaumes, vigilles de mort et autres devocions (1) ».

Quant à l'hypothèse qui m'a été suggérée, à savoir que peut-être le *Parement* était imité du manuscrit, elle ne se peut soutenir. D'abord parce que les épisodes du tableau ont une ampleur, une finition qu'on ne retrouve pas dans le manuscrit. Le nombre des personnages est toujours plus considérable, leurs physionomies sont étudiées sur le modèle vivant. Les portraits du roi et de la reine sont les effigies les plus complètes que nous ayons d'eux. Le Charles V avec son nez fort, les sinus de ses joues, la marque profonde des traits, est un chef-d'œuvre. Une circonstance vient d'ailleurs confirmer l'impression qu'on a d'être, devant le *Parement,* en face d'un original, ce sont les repentirs constatés dans certaines figures. Ainsi le surcot de la reine Jeanne de Bourbon a été diminué par devant et par derrière : le tracé ancien n'a pu être complètement effacé sur la soie imprégnée

(1) De Champeaux et Gauchery, *Travaux d'art du duc de Berry*, p. 113.

d'encre. Ce témoin ne peut être discuté, il apparaît bruyamment et s'impose. On constate d'autres repentirs dans l'architecture, dans la hampe d'une lance, sur la main d'un personnage.

Mais il y a beaucoup de raisons matérielles pour retirer à Beauneveu, et en général à un Flamand, la composition du *Parement de Narbonne* (1).

Avant toute chose les accessoires sont précisément ceux que nous rencontrons partout dans les œuvres françaises datées et à origine connue. Ainsi la croix amincie, à la hampe supérieure très haute et aux bras très larges, est celle que nous voyons dans les orfèvreries, dans les sculptures, sur les tombeaux de l'Ile-de-France, dès la fin du XIIe siècle.

Les nébulés, qui sont constants chez nous, que les Flamands traiteront plus tard avec d'autres moyens et que les Italiens n'emploient jamais.

Les plis d'étoffe, qui viennent en s'assouplissant des exagérations constatées dans les vitraux du XIIIe siècle et dans les croquis de Villard de Honnecourt.

Les lances avec fanions flammés, qui sont partout, dans nos sceaux, sur nos tombeaux, sur la gravure des pièces d'orfèvrerie et dans les manuscrits à origine certaine.

(1) Je parle en général des Flamands, mais on ne m'a pas prouvé encore que les Flamands eussent un art différent du nôtre avant 1420. Broderlam est français par son art. C'est surtout pour lui que les prétentions de frontières ont de la naïveté. Voir ch. v, p. 152.

Les nimbes radiants, dont la dentelle intérieure rappelle si bien celle empreinte dans l'or du portrait de Jean II à la Bibliothèque nationale (1).

La décoration architecturale est conforme à celle du *Psautier de saint Louis* conservé à la Bibliothèque nationale, et qui a près d'un siècle d'antériorité sur le *Parement*.

Si nous passons aux figures, nous retrouvons partout la gracilité et la sveltesse aperçues dans les grisailles des manuscrits parisiens. Les barbes d'homme ne sont pas venues de Flandre, comme on l'insinue communément, mais de l'atelier de Pucelle et des ouvriers parisiens qui les ont conservées à leurs personnages, dès le XIIe siècle, en les modifiant, en les roulant, en les frisant de mille manières.

Les figures sont traitées brutalement, mais dans ce naturalisme, déjà fort écrit, rencontré dans le portrait du roi Jean le Bon, naturalisme des statues du porche de Reims, et des représentations tombales. Lorsque Beauneveu viendra, en 1364, sculpter chez nous l'effigie médiocre du roi Jean le Bon, aujourd'hui à Saint-Denis, il sera bien loin de rendre la nature comme les sculpteurs parisiens ou rémois qui seront ses modèles. Il faut dire ces choses, les répéter à satiété pour être entendu. En tout cas nos affirmations s'appuient sur des faits et non sur cette

(1) Pour les nébulés, les croix, les nimbes, les étoffes, voir le *Bréviaire de Belleville*, ms. lat. 10483-84 de la Bibl. Nat. Tous les caractères y sont tels que nous les montre le *Parement* (1re moitié du XIVe siècle).

critique, à priori et poétique, à laquelle nous devons d'ignorer jusqu'au nom de nos vieux maîtres, et de chanter à faux des gloires usurpées. Comparons le *Parement de Narbonne* à l'œuvre des Limbourg, nous surprendrons l'influence de l'un sur les autres. Comment d'ailleurs en serait-il autrement? Les Limbourg sont venus se former chez nous, nous le savons, ils ne nous ont rien apporté, rien appris. D'où fussent-ils sortis en vérité? de quel centre imagier? De Maeseyck? Alors, qu'on nous montre à Maeseyck une école installée, un art, un milieu rival de celui de Hesdin ou de Paris. Le bon sens répond.

Je crois qu'il faut étudier le *Parement de Narbonne* dans sa constitution esthétique pour mieux comprendre le Broderlam qui apparaîtra à vingt ans de là, et les Limbourg. En passant, et pour mieux faire entendre de quelle manière parfois ces influences se produisaient, je citerai les *Heures* de Turin récemment décrites par M. le comte Durrieu dans une notice (1). Voilà un livre célèbre, composé et enluminé d'assez bonne heure pour le duc de Berry, et passé plus tard entre les mains d'un prince de Bavière, comte de Hainaut, qui le fit terminer par un très grand artiste (vers 1417). M. le comte Durrieu propose Van Eyck jeune! Les *Heures,* commencées en France, ont donc eu une importance; peut-être les

(1) M. Paul Durrieu, *Les débuts des Van Eyck*. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, in-8°.

peintres du Nord sont-ils venus les admirer. Eh bien! toute la partie due aux artistes du duc de Berry, et que M. Durrieu penche à donner à Beauneveu, est de l'esthétique absolue du *Parement de Narbonne*. Les nimbes sont les mêmes (planche XXII de la reproduct. de M. Durrieu), les nébulés (id.), les chérubins ou séraphins (id.), de même les étoffes à plis souples et moelleux. Mais qu'on remarque surtout l'architecture de la planche XLV, c'est Broderlam déjà, et complètement, tant dans les édicules que dans les meubles. L'artiste, qui a fait le portrait du duc, vivait probablement chez lui; il n'est cependant et ne peut être l'auteur du *Parement*, d'abord parce que les statures d'hommes sont, chez lui, grotesquement amoindries, que les visages sont grimaçants et hideux, que, tout en vivant dans le milieu où est né le *Parement*, il ne s'en est assimilé ni l'élégance spéciale ni la distinction. En ce qui me concerne, je ne nommerai pas Beauneveu, parce que le portrait du duc de Berry est représenté trop vieux, trop chenu, pour que Beauneveu, disparu en 1400, ait pu le dessiner.

Nous avons montré successivement que le *Parement de Narbonne* est un produit français, puisqu'on en cite de semblables chez le roi Charles V; que les peintres royaux indigènes en fabriquaient, puisque l'un des parements est donné à Maistre Girard d'Orléans, et qu'il est peint sur *samit* à l'encre noire. Nous avons signalé les rapports entre la constitution esthétique de l'œuvre et certaines autres étudiées

précédemment à propos du portrait de Jean le Bon (1). Nous montrons d'une façon indiscutable que le *Parement* existe avant la confection du livre des *Petites Heures* du duc de Berry, dans lequel ce prince est représenté portant sa barbe, ce qui nous met aux environs de 1380. Nous savons d'ailleurs, eu égard au portrait de la reine, morte en 1377, que l'œuvre devait être antérieure de quelques années, soit de 1374-1375 environ.

Si comme on l'a dit, et comme je l'ai cru moi-même un instant, Jean Bondolf ou Bandol dit de Bruges est l'auteur du *Parement,* il est devenu pleinement parisien d'allures. Avant qu'il fût né, les canons s'étaient établis chez nous, et ni Girard d'Orléans, ni Pucelle, ni Anseau de Sens, ni Jacques de Macy ne devaient rien à Jean de Bruges, qui eût été leur petit-fils. Or, leurs œuvres contiennent en embryon tout le *Parement de Narbonne*. Mais comme ce dernier morceau a été transcrit ou imité par son auteur dans le livre d'heures du duc de Berry, c'est donc que Jean de Bruges aurait été chez le prince. Or, cela n'est pas. Jean Bandol, dit de Bruges, travaille pour le roi dès 1368, puisque celui-ci lui donne une maison à Saint-Quentin (2); il exécute entre 1378 et 1379 les cartons de l'*Apocalypse* d'Angers pour le duc d'Anjou, roi de

(1) Ci-devant chapitre III.

(2) Bernard Prost, *Gazette des Beaux-Arts*, 3e série, vol. VII, p. 349, publie un document d'une importance capitale sur Jean de Bruges, où l'on voit que son nom était Bandol.

Sicile, frère du duc de Berry, il montre même dans son travail combien il est foncièrement de l'école parisienne; mais jamais les comptes du duc de Berry ne l'ont nommé. D'ailleurs si l'on veut bien opposer au *Parement de Narbonne* les tapisseries de l'*Apocalypse* encore existantes, la miniature initiale de la Bible du Musée Vestreen à La Haye, qui sont sûrement l'œuvre de Jean de Bruges, on conviendra que les concordances sont justement celles des œuvres venues de même centre imagier, mais dues à des artistes différents ; c'est la ressemblance d'enfants d'une même famille, lesquels conservent leur caractère propre. Jean Bandol fait des grisailles lui aussi, parce que tous ses concurrents parisiens en font, et que le goût français est à la grisaille, mais il ne les importe pas. De plus, ses personnages n'ont pas les exagérations métriques, les gracilités excessives de ceux du *Parement*.

La citation d'un ornement d'autel dû à Girard d'Orléans nous avait fait penser que le vieux peintre eût très bien pu être réputé l'auteur de celui du Louvre. En 1374 il eût dépassé la soixantaine de quelques années, et l'hypothèse n'aurait point été invraisemblable. Mais un autre d'Orléans existe à cette époque; il est peut-être fils de Girard, il a nom Jean dit d'Orléans ; il est depuis 1364 peintre et valet de chambre de Charles V, qui le nomme son « amé paintre » (1)

(1) L. Delisle, *Mandements de Charles V*, nº 167. Il dut y avoir

et lui fait payer 16 francs pour un tableau sur bois d'Irlande, et 12 francs pour la confection des chaises de son sacre. Jean d'Orléans est donc lui aussi un peintre sellier comme Girard, il continue la tradition de la famille, et il est en pied chez le roi. Il est vrai que, dix ans plus tard, Jean Bandol se dira « pictor regis » peintre du Roi, mais ce n'est pas du tout la même chose. Jean d'Orléans a donc au moins vingt-cinq ans en 1365; en 1367 le Roi, content de ses services, lui octroie une maison aux halles de Paris, à l'enseigne du Cygne (1), un an avant d'en donner une à Saint-Quentin à Jean de Bruges.

Deux ans après, en 1369, Jean ou Hennequin d'Orléans comme on disait — et ceci prouve au moins que le *Hennequin* n'est pas exclusivement brugeois — touche 100 francs à compte, sur une somme plus forte, à cause de certains tableaux que le duc de Berry lui a commandés pour sa chapelle (2). Ce sont les premiers rapports connus entre le duc et l'artiste qui devait finir ses jours dans la maison du prince. Une autre mention, datée de 1371, est singulière; elle montre l'importance que Jean d'Orléans a

trois Jean d'Orléans : Jean I père de Girard; Jean II fils ou frère de Girard, et un nommé Jean Granchier, mort tard dans le xve siècle, qui se nommait aussi Jean d'Orléans.

(1) Arch. Nat. JJ 360. Consultez avec réserve sur ce peintre l'ouvrage de M. Jarry, *Jean d'Orléans*, 1886, in-8°.

(2) Guiffrey, *Invent. du duc de Berry*, p. LXXVII. L'acte cité est à la Bibl. Nat. mss. fr. 23902.

prise à Paris, et la célébrité de son atelier. Le duc de Berry lui rend une visite officielle, à son logis parisien, et lui laisse en sortant la grosse somme de 4 livres, qui sera partagée entre les élèves du maître (1).

Voici quelques raisons, si l'on y veut réfléchir et se rappeler que le *Parement* a été imité dans les *Petites Heures* du duc de Berry, pour songer à Jean d'Orléans. En 1371, le duc a trente et un ans, c'est le temps où il porte la barbe comme son père le roi Jean à qui il ressemble, c'est l'âge que les *Heures* lui donnent. Si, comme l'explique M. Durrieu, les scènes de la *Passion* sont d'une autre main que le reste du livre, est-ce beaucoup oser que de nommer Jean d'Orléans, peintre du roi, à qui le duc paie très cher ses œuvres, qui est en pied chez le roi de France, qui décore les appartements royaux (2) et reçoit cent francs pour des peintures au château de Saint-Germain (3). Sa réputation d'ailleurs est telle que le duc Philippe de Bourgogne, ayant des artistes attitrés pourtant, lui commande en 1371 le berceau de son fils le futur Jean sans Peur, et l'appelle à Dijon pour expertiser les tableaux dépendant de la succession de Jeanne d'Évreux. Il y a mieux ; le même duc Philippe

(1) Arch. Nat. KK 151, fol. 71. Jean d'Orléans habite alors rue Saint-Denis. au coin de la rue Mauconseil.

(2) D'après Sauval il eût décoré en 1365 la chambre des Requêtes au Louvre.

(3) L. Delisle, *Mandements de Charles V*, n° 1617.

lui achète un tableau représentant « nostre seigneur dedans le sépulcre et l'ange qui le soustenoit, et en l'autre tableau (un diptyque) avoit une ymaige de Nostre-Dame et ung ymaige de Jehan l'Evangeliste qui la soustenoit, et au dos desdits tableaux (c'était donc un diptyque fermant) avoit un ymaige de Saint-Crestofle, en l'autre avoit un agneau en figure de Agnus Dei ». 383 livres (1) !

Ceci en 1383, trente ans avant l'*Agnus Dei* de Gand ! Tenons bon compte de ces mentions ; un tableau de ce genre chez le duc de Bourgogne, qui tout à l'heure aura les Flandres, n'est-ce point une circonstance suggestive et digne du plus grand intérêt ? Lorsque les critiques s'émerveilleront de rencontrer tout à coup les Van Eyck « sans rien qui les eût précédés », c'est que peut-être la mention du tableau de Jean d'Orléans, côté si haut, leur aura échappé. Je ne serais d'ailleurs point surpris que cette pièce maîtresse figurât, dans quelque musée d'Europe, sous le nom de Broderlam. Nous chercherons mieux. Qu'il nous soit cependant permis de mettre en relief un fait capable d'éclairer un peu la question. Ce n'est pas seulement à Maeseyck sur la Meuse que les Van Eyck ont trouvé un enseignement et une pratique.

Jean d'Orléans leur aura même enseigné l'humi-

(1) Compte d'Amiot Arnaud cité par le chanoine Dehaisnes, p. 599. Voir l'*Inventaire de Charles V*, par Labarte, dans les *Documents inédits*, n° 2769.

lité ; si nous voyons Jean Van Eyck peindre des cierges à Cambrai (1422), nous retrouvons Jean d'Orléans, au beau moment de sa réputation, fabriquant des plumes de paon pour le heaume du Roi et celui du roi de Navarre (1385). Charles V est mort, Jean d'Orléans a repris son poste auprès de Charles VI. Celui-ci d'ailleurs prise à très haute valeur les œuvres de son peintre. En 1387, il commande un étui de cuir bouilli pour « mettre et pourter uns tableaux que a faiz Jehan d'Orléans peintre et varlet de chambre du roy(1) ». Dans le courant de 1389 Jean travaille incessamment pour le prince. Il exécute deux Notre-Dame pour le Roi et le duc d'Orléans ; il reprend un tableau — probablement de son *frère* Girard — représentant Notre-Dame, saint Denis, saint Louis de France et saint Louis de Marseille(2), il façonne « deux hystoires » en un tableau d'or; deux tableaux pliants: un des volets porte une Notre-Dame et une sainte Catherine ; l'autre un saint Jean-Baptiste et un saint Georges. Entre temps il décore des salles du château de Vincennes, et modestement enlumine le *saint Christophe* du portail.

Mais voici qui, mieux que tout, nous renseigne sur l'importance de Jean d'Orléans à la Cour. Lorsque, en 1391, les peintres recevront une existence propre et se sépareront des peintres imagiers et des

(1) Arch. Nat. KK 34, fol. 42 v°.

(2) Ces trois saints figurent précisément dans certains tableaux dont il a été parlé à propos de Girard d'Orléans.

peintres selliers pour devenir simplement peintres, Jean d'Orléans rédigera les statuts et sera nommé le premier en tête des artistes. Sa position officielle lui valait cet honneur, ainsi que sa qualité de français et sa réputation consacrée. Lorsque le duc de Berry le viendra quérir, en 1402 environ, pour se l'attacher définitivement, c'est que l'âge commençait à peser et que la maladie du roi Charles VI contrariait la carrière de l'artiste. Né vers 1335 il approchait de soixante-dix ans. On l'avait vu encore, dix années avant, en 1392, composer un grand tableau pour le dauphin Charles, né à cette date même. L'œuvre était d'importance : « à Maistre Jehan d'Orléans paintre et varlet de chambre du roy nostre sire, pour avoir livrez et pains bien richement un tableau de bois où il a fait une *Annunciation,* c'est assavoir Nostre-Dame et sainct Gabriel, pour Monseigneur le Daulphin, et par luy délivré le second jour de juillet l'an mil CCC IIII^{xx} et XII (1). »

Ce tableau précieux, que l'on avait pris soin d'enfermer dans une gaine de cuir bouilli exécutée par un gainier du nom de Bernard (2) semble perdu. Toutefois il ne serait pas impossible qu'après la mort du jeune dauphin, survenue en 1401, sa mère eût donné le tableau en France, ou en Bavière. Si comme j'ai tout lieu de le croire les miniatures de

(1) Arch. Nat. KK 23, fol. 145 v°. Une note ajoute: « Pretium non continetur in Journali. » Ce prix avait dû être fort élevé.

(2) Jal, *Jehan d'Orléans.*

la Passion du manuscrit 18014, sont de la main de Jean d'Orléans, ou exécutées d'après lui, l'*Annonciation* aperçue au folio 24 du même manuscrit, et que nous voyons de la main du dessinateur de la *Passion,* peut nous guider et nous aider à retrouver le panneau.

Tout en prenant chez le duc de Berry une situation plus tranquille, Jean d'Orléans n'abdique pas complètement. Il a laissé sa charge de valet de chambre royal à son fils François d'Orléans ; lui-même reçoit une pension de 6 sols parisis par jour. Cette somme n'est pas négligeable, elle est juste ce que payait, cent ans avant, un autre Jean d'Orléans pour sa taille annuelle. Elle représentait par an un peu plus de 200 livres, ce qui vaudrait au moins huit ou dix mille francs d'aujourd'hui. La note du trésor, qui nous fournit cette indication, nous apprend, en même temps, que François d'Orléans, son fils, est, aux gages de 6 sous par jour, paintre et valet de chambre du Roi en 1408 (1).

Chez le duc de Berry, où il reçoit une large hospitalité, Jean d'Orléans continue à peindre. Il exécute une miniature qu'il enferme dans une pomme de « must » ouvrant à charnières et suspendue à une chaîne. Il l'offre au duc pour les étrennes de 1409 (2); on l'appelle Jehannin d'Orléans, comme autrefois Hennequin. Mais le duc, qui ne veut pas être en reste

(1) Arch. Nat. KK 16, fol. 37. Publié dans les *Arch. de l'art fr.*, V, 179.

(2) J. J. Guiffrey, *Invent. du duc de Berry*, I, n° 328.

lui paie royalement, 120 écus d'or comptant « un petit reliquaire d'or où il y a un petit ymaige de Nostre-Dame tenant son enffant, faite de camahieu, lequel ymaige Monseigneur acheta de Jehannin d'Orléans au mois de décembre mil CCCC et IX » (1).

Je ne suivrai pas plus longtemps Jean d'Orléans dans sa retraite ; on l'a fait mourir très vieux, — plus que centenaire —, sur une similitude de noms. D'ailleurs après 1410 il ne nous intéresse plus ; il a l'âge où les peintres ont raison de s'arrêter.

Je prévois d'avance les objections qui seront faites sur l'œuvre de Jean d'Orléans. Avez-vous pu, nous dira-t-on, assigner *avec certitude* à cet artiste la moindre pièce ? Sauriez-vous nous assurer qu'une seule de ses peintures existe encore ? Je répondrai très simpement ceci. J'ai fait pour Jean d'Orléans peintre du roi de France, son « amé et féal », ce que les critiques de Flandre ou d'Italie font journellement pour les leurs. Saurait-on me *prouver* que l'*Agneau* fût de Hubert van Eyck, que la *Vierge d'Autun* du Louvre fût de Jean — ou de Hubert, on discute le cas — le *Retable de Beaune,* de Roger de la Pasture, et les *Grandes chroniques de Saint-Pétersbourg* de Simon Marmion ? Nous avons, chez nous, au milieu du XIVe siècle, un peintre royal, qui a l'honneur d'être employé par les ducs de Berry et de Bourgogne, qui est le contemporain d'artistes illus-

(1) *Id.*, I, 187.

tres dans l'architecture et la sculpture, qui est nommé le premier en tête d'une ghilde de peintres réformés, de *vrais peintres,* en compagnie de Lenglier et de Colart de Laon, et nous ne chercherions pas à l'isoler de légendes naïves? Ses œuvres? mais nous en connaissons plusieurs qui peuvent lui être attribuées aussi justement que nous le voyons faire pour Van Eyck, la Pasture, Peter Christus ou le Maître Christophe. On pense à lui en présence de l'admirable diptyque de Lord Pembroke représentant le roi *Richard II aux pieds de la Vierge,* parce que Jean d'Orléans a été occupé en 1396 à des travaux de décoration lors du mariage de Richard avec Isabeau de France, fille de Charles VI, à Calais (1); nous pensons à lui, non moins, si nous examinons le diptyque à pignons de la collection Carrand, au Musée du Bargello de Florence, dans lequel nous retrouvons le Christ en croix du *Parement de Narbonne* (2). N'est-ce pas ce même Christ encore que nous apercevons dans un tryptique provenant de la Chartreuse de Dijon, qui après avoir appartenu à M. Baudot est aujourd'hui en la possession de M. le consul Weber à Hambourg (3)?

Nous devons à Jean d'Orléans une enquête sérieuse, il serait contraire au bon sens qu'un homme

(1) Marcel Poète, *Primitifs parisiens*, p. 37.
(2) Cat. des P. F., nº 339.
(3) Cat. des P. F., nº 8, mais ce dernier tableau n'est qu'inspiré des œuvres parisiennes.

dans sa situation morale, capable de satisfaire les ducs de Bourgogne et de Berry — les deux « amoureux d'art » les plus indiscutés — et distingué comme le fut Jean d'Orléans, restât dans l'ombre quand le plus mince artiste des Flandres, formé à notre école, inspiré par elle, aurait son histoire. Nous nous devons, nous devons à notre école moderne, de retrouver ces preuves d'ascendances et d'atavismes et de les rétablir comme on l'a fait déjà pour le merveilleux maître Jean Fouquet de Tours. M. Salomon Reinach le disait excellemment à propos du Simon Marmion de Saint-Pétersbourg, c'est une vraie joie, pour nous autres, de ressusciter ces pauvres oubliés, ces modestes, qui furent de très grands hommes dans un milieu de très petits hommes parfois. Jean d'Orléans a dû être un précurseur; il le faut prouver, mais la besogne n'est pas au-dessus des forces humaines.

CHAPITRE V

QUELQUES NOTES

SUR

LES PEINTRES BOURGUIGNONS

I



L est admis dans la littérature des critiques que l'art bourguignon n'est que l'art flamand passé de toutes pièces en Bourgogne. On ne s'inquiète ni de Paris, ni de Hesdin, ni de rien. L'influence des Français de l'Ile-de-France, constatée sur les œuvres flamandes par M. Raymond Kœchlin (1), n'a point définitivement ouvert les yeux à ceux que ces questions intéressent. On juge superficiellement que, du jour où, en 1363, Philippe le Hardi, fils de Jean le Bon, reçut la Bourgogne il ne connut d'autre art que celui des

(1) Raymond Kœchlin, *La sculpture belge et les influences françaises aux* XIIIe *et* XIVe *siècles*. Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1903, in-8.

contrées du Nord déjà si avancées et si prospères. Comme si son pays d'origine lui fût tout à coup devenu indifférent, le duc Philippe se fût entouré des grands maîtres produits par les ghildes de Bruges ou de Tournai. Certaines dates viennent malheureusement contrarier ce siège un peu trop vite conduit, et force nous est bien de ne pas nous ranger aussi facilement à l'opinion courante. Plus de vingt ans avant la descente des premiers peintres flamands en Bourgogne, trente ans avant leur épanouissement, Dijon, la province, la Franche-Comté avaient leurs artistes dans tous les genres; Mahaut d'Artois avait contribué à doter Salins et les environs de quelques ouvriers notables, comme elle avait fourni aux Flamands des modèles à imiter. L'arrivée en 1381 des artisans néerlandais coïncide avec la fondation de la célèbre Chartreuse de Champmol ; le duc avait trouvé dans ses domaines des Flandres des gens avisés qui avaient profité des leçons françaises, et s'étaient très vite accommodés d'une vie de province que vraisemblablement les Parisiens, Jean d'Orléans ou autres, n'eussent point aimée. Sans doute il y eut dans les Flandres, concurremment avec les nôtres, certains peintres de figures dont on cite les œuvres ; van der Most exécute un *Martyre de saint Liévin* en 1353 ; Hugues Portier, en 1370, un tableau représentant *saint Amand abattant l'autel de Mercure* ; Jean de Hasselt a fait un portrait de *Louis de Male* et de ses prédécesseurs, pour N.-D. de Courtrai; mais, comparée

à la production parisienne, cette liste d'œuvres citées paraît maigre. Encore ne savons-nous discerner si la plupart n'étaient que des adaptations de pièces françaises, ou des œuvres indiscutablement originales.

A Dijon, avant son mariage avec l'héritière des Flandres, Philippe le Hardi rencontre des peintres, qui pour n'être pas tous des génies, ont cependant un talent appréciable. Deux d'entre eux seront employés à décorer le château de Germolles, et devront représenter, sur les murailles, 180 brebis, 300 lettres P. M. avec Chardons (*cher-don,* jeu de mots en l'honneur de la duchesse) et la devise en or, Y ME TARDE (1). Ces peintres se nomment Jean le Boceux ou Bosseux et Arnoul Picornet. Ce sont des indigènes. Autour d'eux une cinquantaine d'autres apparaissent dans les comptes ; M. Bernard Prost, qui publie en ce moment les *Extraits,* si intéressants, des recettes et des dépenses ducales, de 1363 à 1404, a trouvé plus de onze peintres du nom de Jean (2). Un vient de Raon, un d'Autun, d'autres de Langres, d'Arbois, de Troyes, de Soissons, de Rigney, entre 1370 et 1375. Un enlumineur, Jean Belin, de Dijon, est un maître. De 1344 à 1382 il historie des manuscrits, et il succède à son père Laurent l'Escripvain, mort en 1340. Ce Laurent ne doit pas être confondu avec un peintre

(1) Ernest Petit, *Entrée du roi Charles VI à Dijon*, p. 19, pièce tirée des archives de la Côte-d'Or, D 4434, fol. 22.

(2) Bernard Prost, *Extraits*, p. 299 note.

« mauvais garçon » fils d'Étienne de Besançon, qui fut pris dans une émeute et exécuté à Dijon, en 1359 (1). Laurent de Besançon était d'ailleurs peintre sellier et non enlumineur, il venait de Franche-Comté ; il tenait vraisemblablement son art des artistes amenés dans le pays par Mahaut d'Artois.

Jean Belin, l'Enlumineur, paraît un rival des miniaturistes parisiens ; on lui attribue volontiers le livre d'heures de Marguerite de Flandre, femme de Philippe le Hardi, conservé au British Museum. L'art de ce manuscrit est assez rapproché de celui des gens du duc de Berry, et il est certain que les travaux futurs du peintre Jean Malouel à la Chartreuse de Champmol lui devront quelque chose. Belin, marié à Dijon avec une femme nommée Marie, laisse deux fils ; l'un, Perréal — ce nom est curieux à retrouver ici — entra en apprentissage de peinture chez Jean le Pareur de Dijon en 1360 et mourut avant 1414 ; l'autre, Jean, dit « Chasteau » fut peintre brodeur et mourut en 1426.

En devenant, par sa situation nouvelle et par son mariage, une sorte de souverain étranger, Philippe le Hardi n'oublie pas et surtout ne renie pas la France. Lorsqu'il a besoin, pour son plaisir, et pour satisfaire ses goûts d'homme fastueux, d'une œuvre maîtresse, d'un tableau rare, ce n'est ni à Tournai, ni à Bruges, ni à Dijon qu'il s'adresse, mais à Paris, aux maîtres

(1) B. Prost, *Extraits*, p. 375 note.

réputés, et celui qu'il choisit est Jean d'Orléans. Je ne cesserai de m'étonner, que des gens sérieux, des Bourguignons, en présence de ces mentions d'archives si concluantes, si suggestives, persistent dans l'erreur flamande d'autrefois et ne se veuillent rendre. La question n'a rien de politique ; c'est la vérité que nous cherchons, et, de bonne foi, lorsque nous voyons le duc Philippe mettre, en 1383, à un tableau diptyque, avec revers peints, la somme considérable de 383 livres, c'est-à-dire entre 15 et 20000 francs d'aujourd'hui, force est d'avouer que Jean d'Orléans, l'auteur du tableau, n'est pas un ouvrier banal. Nous avons, au chapitre précédent, indiqué la composition de l'œuvre : un des volets portait une figure du Christ soutenu par un ange ; l'autre, Jean l'Évangéliste recevant la Vierge dans ses bras. Les volets, une fois clos, on apercevait d'un côté saint Christophe, et en face un Agnus Dei (1). L'*Agnus Dei* est donc une révélation, six ans après la naissance présumée d'Hubert Van Eyck.

Ce qui est le plus remarquable encore c'est que, en 1383, nous sommes au plein de la venue des Flamands à la Chartreuse de Champmol, et que le duc a sous la main divers ouvriers de marque. Il est vrai qu'on peut reconnaître le tableau, payé par lui, dans un autre, figurant à l'*Inventaire* de Charles V (2),

(1) Dehaisnes, *l'Art dans les Flandres*, p. 599.
(2) *Inventaire* publié par Labarte, n° 2769.

on l'a cru, sans remarquer la différence des dates. En 1383 Charles V est mort depuis trois ans. Ce qui est plus plausible c'est qu'ayant vu, chez son frère, une belle œuvre de la main de Jean d'Orléans, le duc en eût demandé une réplique au peintre.

Jean d'Orléans était d'ailleurs un des fournisseurs attitrés du duc, depuis plus de douze ans. En 1371, nous l'avons dit, il avait décoré le berceau du jeune duc Jean, le futur Jean sans Peur, moyennant une somme de 86 francs, soit environ 4 à 5 mille francs de notre monnaie (1). Là encore les artistes flamands n'ont pas la faveur, car, s'il s'agit de travaux de peintres-selliers, historieurs et décorateurs de meubles ou de châsses, c'est à un parisien que le duc et la duchesse de Bourgogne s'adressent pour un travail qui leur tient au cœur, le berceau de leur premier-né. S'il s'agit de besognes moins précieuses, la peinture d'un carrosse, ils ont découvert à Troyes un maître de premier ordre, Jean Petit ; en 1373 Jean Petit, dit de Troyes, a historié le chariot branlant de la duchesse Marguerite (2). En 1375 il fait le voyage de Montbard, où réside la princesse, pour exécuter un travail du même genre, et il reçoit 23 livres de salaire. A Jaucourt, à la fin de l'année, il s'emploie encore à la décoration d'un chariot (3). Et n'est-ce pas le duc qui a indiqué au Roi ce praticien provincial,

(1) B. Prost, *Extraits*, n° 1438.
(2) *Idem*, n° 2107.
(3) *Idem*, n° 2321.

quand, dans l'année 1380, quelques mois avant de mourir, Charles V commande à Jean de Troyes une litière de route de 83 livres dont 60 pour la peinture, et 23 pour le bois ?

« Pour paindre ladite litière de la devise qui s'ensuit ; c'est assavoir pour plastier (plâtrer), blanchir, apprester et couvrir de fin or, et tout orner, dessus l'or, de arbres de chesnes et de daims faits après le vif, et tout le champ de la litière glacé *de fin vert a oïlle,* et tous orné de feuillettes et feuchères (fougères) vertes, et ès bouts, et ès costés, d'une chasse de chiens et de daims ; pour la painture LX livres tournois (1). »

Voilà qui nous renseigne sur diverses choses intéressantes. D'abord Jean de Troyes est un grand artiste, à qui on confie les besognes délicates ; ensuite nous le voyons plâtrer, apprêter et appliquer son fond d'or, comme dans le portrait de Jean le Bon. Puis il *peint à l'huile,* en 1380, trois ans après la naissance de l'inventeur présumé, Hubert Van Eyck. Ce Jean de Troyes a, pour nous, une importance tout à fait capitale. Ne serait-il pas tout bonnement l'auteur de la *Pietà* du musée de Troyes qu'on fait provenir de Malouel ? En vérité Jean Petit eût très bien pu nous laisser une œuvre de son métier ; mais la source troyenne n'est malheureusement pas assurée (2).

(1) Arch. Nat., KK 34, fol. 6 verso. Cité par Jal, *Dictionnaire historique* au mot *Charles V.*

(2) Cat. de l'Exposit. des Primitifs, n° 14. Cette pièce est exécutée à la détrempe, comme le portrait du roi Jean.

Nous allons, vers ces époques, rencontrer à la cour du duc Philippe, un peintre franc-comtois dont nous savons encore bien peu de chose, mais, sur ce peu, que n'eût-on pas construit, s'il se fût agi de Hubert ou de Jan Van Eyck ? Il se nomme Jean d'Arbois, probablement du nom de sa ville natale, très voisine de Salins, l'ancien fief de Mahaut d'Artois. En 1373, lorsque nous entendons parler de lui pour la première fois, Jean d'Arbois n'est plus jeune : comme il disparaîtra aux environs de 1380, il nous est permis de le juger un homme d'une soixantaine d'années, au moins. Il a donc pu connaître les artistes de Hesdin que la comtesse Mahaut avait installés à Salins avant 1329, et peut-être fut-il l'un de leurs élèves. Mais, sans que nous puissions savoir pourquoi, Jean d'Arbois est allé travailler en Italie (1), comme nous verrons Jacques Cône ou Jean Mignot partir pour Milan, Michelin de Vesoul chargé, sous le surnom de Michelino da Bezozzo, de la décoration du Palais Borromée (2). Le duc connaissait Jean d'Arbois, et peut-être l'avait-il envoyé en Lombardie pour ses propres besognes. Je ne l'ai pu démêler encore.

Le duc Philippe qui n'avait su attacher à sa personne aucun artiste particulier, mais se servait d'ar-

(1) B. Prost, *Extraits*, n° 1809.

(2) Nous devons faire remarquer ici combien ces fresques des Borromée sont proches de certaines miniatures des *Très riches heures* de Chantilly. Or Jacques Cône, dont nous reparlerons ci-après, avait connu Michelino.

tistes de passage, ou de parisiens célèbres vivant à la cour de France, jeta les yeux sur Jean d'Arbois pour cette charge. Une pièce d'archives publiée par M. Prost nous apprend à la fois que Jean d'Arbois travaille en Lombardie et qu'il est mandé par le duc : « A Jehan Blondel escuier trainchant de Mgr... en recompensation de ce qu'il amena vers mondit Seigneur, de Lombardie, à ses fraiz et despenz Maistre Jehan d'Arbois, peintre de Mgr, un varlet et deux chevaux et ung courcier, et un varlet pour les garder... C francs. » A partir du 1er juin 1373 les gages de Jean d'Arbois courent, et dès le 21 du même mois le peintre gagne Paris en hâte, sur l'ordre du duc Philippe, pour y « demourer, et pour illec ouvrer et faire de son mestier certaines chouses que mondit seigneur li a enchargées. Et vuelt mondit seigneur que pour chascun jour que ledit maistre Jehan demorra à Paris pour la cause dessus dite... si l'en li paie 8 gros par jour pour la despence de luy, ses varlets et deux chevaulx (1). »

Ainsi à peine arrivé de Lombardie, Jean d'Arbois repart pour Paris ; il a deux chevaux et des varlets, mais peut-être prend-il des apprentis à Paris, car avec deux chevaux, le sien et un autre, il n'eut su conduire plusieurs personnes, sauf en chariot branlant. Il n'est pas question du travail dont on l'a chargé, mais ce devait être une œuvre longue, puis-

(1) B. Prost, *Extraits*, n° 1809 et page 333, note du n° 1793.

qu'il reste, du 21 juin 1373 au 5 mars 1375, avec un très court intervalle entre temps. Le duc lui marquait sa considération par l'offre d'une haquenée « pour luy monter ou service de Monseigneur (1). »

Voici qui est plus piquant, certes, que tout ce que nous avons dit jusqu'à présent. Le duc va visiter les Flandres en juillet 1375. Il semblerait, si tout ce qu'on nous a ressassé est vrai, que, dans ce pays privilégié, dans cette « patrie des arts », le duc se gardera bien de conduire un peintre étranger. C'est à la fois une chose inutile et une maladresse politique. Les Ghildes lui peuvent fournir à discrétion les maîtres les plus qualifiés, sinon Broderlam, Malouel ou d'autres qui ne sont pas encore en renom, au moins Hugues Portier ou les deux ou trois autres dont la célébrité est acquise là-bas. Point du tout. C'est Jean d'Arbois que le prince emmène à sa suite, et c'est même en vue de ce voyage qu'il lui donne 60 livres pour un cheval. Encore pourrait-on penser que l'artiste joue les valets de chambre comme plus tard Van Eyck en Portugal ; mais nous en savons davantage. Nous apprenons que le nommé Etienne Guillaume, épicier de Bruges, lui vend « 6 onces et 2 tiers d'azur que Mgr avoit fait prendre et achater par Maistre Jehan d'Arbois *pointre* de Mgr pour faire aucunes besongnes de mondit seigneur (2) ».

(1) *Id.*, nº 1793.
(2) B. Prost, nº 2370.

A Bruges ! J'avoue n'avoir jamais éprouvé un étonnement plus complet qu'en lisant ces notes si décisives. Un peintre français, retour de Lombardie, travaille à Bruges, en 1375, pour le plus grand amateur d'art des Flandres, pour le souverain futur de la contrée, le duc de Bourgogne. Ne sentons-nous pas que, dans ces conditions, la peinture exécutée par Jean d'Arbois avec l'azur de l'épicier de Bruges, a été regardée, jugée, et finalement imitée par tous les apprentis de la région ? Ne comprenons-nous pas, en outre, que si Broderlam se montre, à vingt ans de là, si profondément français d'allure, s'il peint comme les miniaturistes du duc de Berry enluminent, quelque œuvre du vieil artiste comtois lui sera passée sous les yeux ? De même Jean de Beaumetz, Henri de Bellechose, Jean Malwael ou Malouel n'en auront-ils pas retenu quelque chose ? Ce sont là des vraisemblances expresses, comparées aux suppositions en l'air concernant les passages d'Hubert Van Eyck en Italie. Le voyage du duc était triomphal, tout ce qui de près ou de loin touchait à sa personne provoquait l'admiration, nous le savons d'autre part. Ce n'est donc pas supposer une histoire folle que de s'imaginer les peintres du crû intéressés par leur brillant confrère, et cherchant à lui emprunter un thème, une technique nouvelle, et qui sait ? un soupçon de cet italianisme si fort à la mode à la cour de France.

J'ai tout lieu de croire que les influences d'Italie

rencontrées ultérieurement dans les *Très riches heures* du duc de Berry auront pour origine une cause plus directe que le passage, alors vieux de trente ans, de Jean d'Arbois à Bruges et en Néerlande, mais le premier mouvement a dû naître vers les temps du voyage de Philippe le Hardi, en 1375. L'année suivante Jean d'Arbois disparaît des comptes, mort sans doute, et Jean de Beaumetz le remplace. Jean de Beaumetz, en dépit de son nom à désinence flamande, est cependant un parisien. Il peint, en 1375, dans un des châteaux du duc, à 4 gros par jour pour lui et son valet. Ses couleurs lui sont payées à part (1).

Presque au même instant Huguenin et Thévenin, Marin, de Troyes, peignent à fresque dans les châteaux de Rouvre et d'Argilly-les-Dijon (2). Ce sont eux qui commencent les travaux de Champmol en 1388 ; Jean Maelwael y viendra prendre part, à la mort de Jean de Beaumetz, vers les années 1397-1398. Melchior Broderlam, lui, reste dans les Flandres ; il est originaire d'Ypres. On le voit mentionné en 1385 dans les états de la cour du duc Philippe. Son œuvre principale, les volets du retable de Champmol au Musée de Dijon, sont dans la dépendance esthétique des artistes français du duc de Berry, et comme Jean d'Arbois, il peint à l'huile.

(1) Ernest Petit, *Entrée de Charles VI à Dijon*, p. 47.
(2) B. Prost, n° 1760 et notes.

Si donc, ainsi qu'on l'insinue, Hubert Van Eyck a connu les œuvres de Broderlam, nous ne pouvons douter de l'influence française subie par les Van Eyck. Mais, avant qu'ils comptassent dans le monde, ils avaient pu voir mieux encore que Broderlam, c'est-à-dire Jacques Cône de Bruges, passé en Italie en 1398, et revenu deux ans après. Ils avaient connu tous les artistes français *peignant à l'huile*, séchant la peinture par des siccatifs révélés dans le manuscrit de Jean Lebègue, et fournissant aux nouveaux venus des thèmes d'architecture et de paysage, un naturalisme vigoureux dans les figures sculptées ou peintes. Le manuscrit des *Très riches heures* du duc de Berry, qu'on donne aux Limbourg (sans autre preuve qu'un rapprochement dont on peut discuter la vraisemblance) montre que, avant le paysage aérien du plus grand des Van Eyck, un autre peintre, au moins, avait eu soupçon des plans, des atmosphères, et des représentations vraies de la nature. Que cet artiste soit Jacques Cône, qu'il soit un des frères Limbourg, ou tout autre inconnu, il n'est sûrement pas Van Eyck, et Van Eyck a profité de ses leçons, et a étudié ses moyens.

Lorsque nous retrouvons à la Chartreuse de Champmol des œuvres étranges, un peu brutales, naturalistes et sensiblement rapprochées des miniatures des *Très riches heures* et d'autres manuscrits du duc de Berry, nous nommons Malouel, puisque certaines causes semblent nous y convier ; mais si Malouel en

est l'auteur, il avait vu l'Italie, ou tout au moins en avait ouï parler...

En réalité le mot « d'École de Bourgogne » appliqué en bloc aux œuvres flamandes du xv[e] siècle, n'est peut-être pas aussi dénué de sens qu'on le veut insinuer dans l'instant ; c'est justice — Jean d'Arbois le prouve — que de réputer peintres bourguignons les premiers flamands de la fin du xiv[e] siècle.

II

La seconde génération des artistes du duc de Bourgogne est plus généralement flamande. Entre Jean d'Arbois et ses compagnons, il y a eu le parisien Jean de Beaumetz, artiste venu des Flandres probablement, mais dont le long séjour à Paris, l'apprentissage parisien ne sont pas douteux non plus (1). De purs Néerlandais n'eussent su convenir au duc, dans le cas où ils fussent restés eux ; les goûts du prince nous sont révélés par les acquisitions faites dans son pays d'origine ; nous savons que les travaux « allemands », lisons *néerlandais*, ne sont pas appréciés par les Valois, qui les font reprendre par leurs peintres, tels Colart de Laon. Le duc Philippe exigeait donc que ses artistes flamands, à lui imposés

(1) Jean de Beaumetz est un peintre verrier. Il a travaillé chez le duc de Bourgogne de 1376 à 1396, mais auparavant il avait été au duc d'Orléans.

par une sage politique, par la duchesse un peu aussi, et par économie sûrement — les Flamands se payaient moins chers que les Parisiens — se modelassent d'abord en France avant de prendre rang chez lui. S'il demande à Broderlam les volets du retable aujourd'hui à Dijon, c'est que cet artiste s'est conformé absolument à l'esthétique française, qu'il en a adopté les moindres détails, et qu'il habite dans la région où Jacques de Baers, le sculpteur, taille les figures en relief du retable. C'était d'ailleurs à Paris que, le dernier jour de février 1392, le duc avait passé marché avec Broderlam pour la peinture des volets du retable destiné à Champmol, lequel ne fut terminé qu'en 1399. Et pour mieux entraîner ce peintre dans le sens qui lui plaisait, Philippe le fit séjourner à Paris de 1390 à 1393, auprès des Parisiens célèbres Jean d'Orléans et ses confrères, ceux qui, en 1391, ont été placés les premiers sur la liste des adhérents aux statuts des peintres parisiens.

Comme, par grand bonheur, les peintures de Broderlam existent encore, nous pouvons les rapprocher des travaux français de la même époque ; nous avons moyen de constater que le duc avait essentiellement tenu à ce que Melchior Broderlam ne s'éloignât pas des œuvres auxquelles son œil était habitué, et qu'il rappelât, sans trop de provincialisme flamand, l'œuvre de Jean d'Orléans, acquise par lui dix ans auparavant. Que l'on mette sans parti pris les panneaux de Broderlam en présence du *Parement*

de Narbonne, des *Petites Heures* du duc de Berry, on n'en pourra nier la descendance. Les architectures de Broderlam, dont on n'était pas loin de lui faire honneur, sont en réalité un dérivé absolu et indéniable des travaux français de dix ou quinze ans antérieurs. Il y avait cependant chez le maître d'Ypres un léger accent étranger dont nous devons faire compte, et qui n'est pas pour lui nuire. Mais, par le paysage qu'il nous montre, par ces montagnes taillées en sucre candi, ses absences de perspectives, nous nous apercevons très vite que Broderlam ne fut pas l'initiateur du paysage aérien, celui retrouvé aux *Très riches heures* du duc de Berry, conservées à Chantilly, et qui sont la préface aux prétendues trouvailles des Van Eyck. Tout ce que ce Flamand nous montre, il l'a pris chez nous dans son séjour de trois ans, même vraisemblablement a-t-il appris des nôtres, dans l'officine de Pierre de Vérone, où travaillent Cône le brugeois et les artistes lombards, la pratique nouvelle de l'huile siccative, que le greffier Lebègue a connu par eux.

Lorsque Jean de Beaumetz disparaît en 1397, les œuvres de la Chartreuse de Champmol, fondée par Philippe de Bourgogne, sont en pleine exécution. Il faut pour les suivre un homme dont la conduite soit irréprochable, et le talent réel ; mais il faut surtout un décorateur capable de mener à bien les estampages d'or sur les murailles, en un mot un spécialiste de la décoration empreintée, comme nous la

voyons encore sur l'*Antipendium* de Saint-Wulfran d'Abbeville (1). Le prince choisit un artiste gueldrois, nommé Jean Maelwael, dont le passage antérieur dans les ateliers parisiens n'est pas connu, mais que nous croyons avoir surpris, comme nous l'expliquerons ci-après, aux environs de 1385-1388 (2). Peut-être Jean Maelwael ou, suivant le nom francisé, Malouel ou même Manuel, n'est-il qu'un peintre décorateur; un de ces transcripteurs par agrandissement que nous avons déjà vus, tels Jean Costé à Vaudreuil, ou Jean de Bruges. L'énumération de ses travaux à la Chartreuse de Champmol nous confirme dans ces idées, car ce qu'il fait, surtout, ce sont les empreintures des cimaises, dont il taille les moules dans des tables de laiton (3). Ces tables de laiton taillées ou gravées en creux ou en relief servaient à produire les saillies sur des surfaces, préalablement enduites d'un plâtre mou, qui se durcissait après la pression à chaud. Jean, ou Hennequin Malouel, appliquait sur ce plâtre une toile légère, empreintait le tout, et ensuite dorait et peignait à l'huile sur le fond ainsi obtenu. Sans doute il ne se condamne pas seulement à ces besognes secondaires, car on le voit peindre, en 1398, des retables qu'il ne

(1) Catal. des P. F., nº 24.

(2) Malouel passa à Paris et à Compiègne dans l'année 1406, et y fit des harnais de joûte pour le mariage du duc de Touraine. En 1406 le duc était Jean sans Peur, fils de Philippe le Hardi.

(3) Mgr Dehaisnes, *Hist. de l'art dans les Flandres*, II, 770.

termine qu'après 1403. Il fait, en 1401, certaines « histoires » aux chartreux de Dijon, c'est-à-dire à Champmol.

Dans un inventaire de 1404 on trouve, chez le duc, un tableau « de bois en façon d'une demi-porte, ouquel a Nostre-Dame au milieu et les deux saints Jehan et saint Pierre et saint Anthoine, *et le fist Malouel* ». Même on lui attribue l'exécution d'un portrait du duc Jean sans Peur, porté depuis en Portugal, aux environs de 1415. Malouel était donc un peintre et non un simple barbouilleur suivant que l'assurent Crowe et Cavalcaselle avec leur confiance ordinaire, quand il ne s'agit pas d'artistes italiens.

Si, comme on l'a indiqué, Jean Malouel est l'auteur du manuscrit français 167 à la Bibliothèque nationale, sorte de *Bible moralisée* exactement semblable au manuscrit 166 qu'on croit être des frères Limbourg, ses neveux (1), on le voit sous la dépendance absolue des Parisiens de 1380. Mais en dépit de la note, retrouvée par Gabriel Peignot et adoptée par le catalogue des manuscrits exposés à la Bibliothèque nationale, il n'y a pas lieu de tirer de conclusions. Il doit y avoir erreur sur l'identification du livre.

On a de même attribué à Malouel, sur le vu d'une pièce citée par M. de Champeaux, un tableau du Louvre, le *Martyre de saint Denis,* que Malouel eut laissé inachevé et que Henri de Bellechose, un bra-

(1) Voir ci-après chapitre VII.

bançon, eut continué (1). L'intervention de ce dernier peintre nous gêne déjà fortement pour tirer une conclusion formelle en faveur de Jean Malouel, car nous ne savons pas dans quelles proportions Henri de Bellechose continua l'œuvre de son prédécesseur. A supposer pourtant que Malouel fût le metteur en œuvre, l'*inventeur* de la composition, ce qui n'est pas impossible, puisque le tableau provient de la Chartreuse de Champmol (2), nous avons toutes raisons de croire que l'idée générale n'était pas sienne et que le sujet avait été emprunté par lui aux artistes du duc de Berry vers 1388, à Paris ou à Poitiers. Et alors ce Jean de Hollande que nous surprenons en 1398 à Poitiers en désaccord avec Jacquemard de Hesdin ne serait-il pas Malouel le Gueldrois ? Jean de Hollande accusait les élèves de Jacquemard de lui voler des couleurs, ceux-ci se vengèrent en tuant le beau-frère de Jean de Hollande, un nommé Perrot, frère de sa femme (3). A ceci il y a bien une petite difficulté. En 1398, Jean Malouel arrive chez le duc de Bourgogne, et il s'y marie à une femme nommée Eloye, dont le nom de famille est Amiot, et qui paraît une dijonnaise (4).

Je laisse à d'autres le soin de débrouiller cette

(1) Cat. des P. F., n° 16. Cette opinion de M. de Champeaux a été admise. Voir Bernard Prost, *Artistes dijonnais* (1891), p. 25.

(2) M. Reiset le donna au Louvre en 1863.

(3) Guérin, *Archives historiques du Poitou*, XXIV, p. 299.

(4) Cependant le nom de Perrot Garnier que porte le frère est bien un nom dijonnais aussi.

affaire. Ce qui donne consistance à la supposition que Jean de Hollande pourrait être Jean Malouel est ceci.

Aux environs de 1380, un nommé Étienne Loipeau qui deviendra évêque de Luçon, en 1388, est à la cour du duc de Berry à Poitiers. Il remplit là les fonctions de trésorier de Saint-Hilaire, c'est-à-dire qu'il a la garde des plus beaux livres du duc, qu'il conserve les orfèvreries, les tableaux, et que journellement il est en contact avec les artistes employés par le prince à ses travaux de Bourges ou de Poitiers. On a vu là André Beauneveu, Jean d'Orléans, Michel Salmon, regardé par M. de Champeaux comme un des promoteurs du mouvement réaliste en France (ceci en 1375), Miles le Cavelier, peintre de verrières, Jean de Hollande, Jacquemard de Hesdin et beaucoup d'autres dont on ne sait guère que les noms. Or, Étienne Loipeau, qui est un des favoris du duc, qui lui devra son élection à l'évêché de Luçon et qui le proclame, fait exécuter, à son avènement, deux manuscrits à peu près semblables, dont l'un est à la cathédrale de Bayeux et l'autre à la Bibliothèque nationale. Le premier est fort mutilé, ses peintures coupées par des iconoclastes sont allées en partie dans la collection Mancel à l'hôtel de ville de Caen. Celui de la Bibliothèque nationale, mutilé aussi, est enluminé de figures dues à un artiste de premier ordre, un peu étrange, qui procéderait, semble-t-il, à la fois de Jacquemard de Hesdin et de Broderlam, mais qui pourrait aussi bien

être leur inspirateur. Chez lui, beaucoup de ces témoignages lombards dont je parlais, dans les architectures, dans certaines décorations, mais aussi une franche allure française, un charme, une distinction que les flamands n'ont guère vers ce temps.

Ce manuscrit porte le numéro latin 8886; il a été étudié par M. Léopold Delisle dans la *Bibliothèque de l'École des chartes,* tome XLVIII. M. Delisle reporte aux environs de 1488 la composition et l'exécution de ce livre qui est un *Pontifical* à l'usage du nouvel évêque de Luçon; il a démontré qu'entre l'exemplaire de Bayeux et celui de la Bibliothèque, auparavant passé au duc de Berry, l'identité est complète. Étienne Loipeau avait donc commandé un double pour son prince, et c'est le duc lui-même, encore portant sa barbe en pointe, qu'on voit suivre une procession au folio 325 verso. Le doute n'est guère permis, c'est bien un des artistes employés par le duc qui s'est chargé de l'œuvre, cet artiste n'est pas Beauneveu, n'est pas Jacquemard de Hesdin, n'est pas et ne peut être un des Limbourg, qui n'apparaîtront guère avant 1405. Ce n'est pas davantage Malouel, dont on ne sait rien avant 1397, et lorsqu'on le trouve il est à Dijon. Restent Salmon, Jean d'Orléans, Miles le Cavelier.

Mais ce qui est tout à fait curieux, et ce qui rend ce manuscrit dès aujourd'hui l'un des plus importants que nous ait laissés le duc de Berry, c'est au folio 454, un peu simplifiée, arrangée différemment, mais sûre-

ment d'une main d'artiste venu du même atelier, du même centre d'art, absolument contemporaine, la scène du *Martyre de saint Denis.* A part les poses qui ont été changées, les bourreaux qui sont deux dans la miniature, l'absence du Christ en croix et du Père éternel, le saint Denis mitré et les deux acolytes sont identiques. Le saint martyr, tendant son col au bourreau, a la physionomie de celui du Louvre. Le bourreau barbu a, cette fois, un bonnet, le fameux bonnet que portera le duc de Berry, et sa hache est précisément, dans sa forme inaccoutumée, celle du tableau du Louvre. L'un n'est donc pas la copie de l'autre, mais une composition différente imaginée par un seul et même peintre et probablement exécutée par un miniaturiste sur le modèle fourni par lui. Si le miniaturiste se fût inspiré du tableau, il l'eût copié ; ce qui n'est pas. Il suffira du reste de comparer les œuvres dans les reproductions pour se mieux convaincre. Quant à certains détails du tableau, je les retrouve en d'autres miniatures du livre, ce qui achève la démonstration. Ainsi la figure du Père éternel, dans le tableau du Louvre, si spéciale avec sa barbe grisonnante partagée en deux, est à divers folios du manuscrit. Une particularité plus frappante encore pour ceux qui verront les miniatures, c'est la façon très naturaliste dont l'enlumineur traite la figure humaine, et qui est précisément celle du peintre du tableau. Comme dans la plupart des « histoires » du manuscrit, le peintre s'affirme très français, très

respectueux des traditions gothiques, avec une légère influence de Lombardie naissante ; nous savons ainsi que les Limbourg, que Jacques Cône et Jean Mignot n'ont point encore établi chez nous l' « ouvraige de Lombardie » que nous retrouverons en 1410 ou 1420, et partant que le *Martyre de saint Denis* ne dépasse pas la date de 1388-1390 au plus tard. En poursuivant ces comparaisons nous serions amenés à rapprocher du même artiste la *Trinité* du Louvre, avec armes du duc de Bourgogne, mais ce serait là un de ces cadeaux faits par le duc de Berry à son « très chier frère » que les comptes mentionnent, et Malouel n'y serait pour rien. Dans ce dernier tableau je signalerai l'ange avec sa petite croix au front, celle que Van Eyck adoptera, et qu'on a cru longtemps imaginée par lui ; or, on voit cette croix aux anges de la chapelle de Jacques Cœur à Bourges, ce qui s'explique. Là encore le thème est français, comme les nimbes en soleil, comme beaucoup de choses depuis rencontrées en Flandre, et qui viennent de Paris.

Nous devons convenir toutefois que la tête du Christ dans le tableau est singulièrement proche des autres Christ rencontrés aux *Très riches Heures* du duc de Berry à Chantilly. C'est la même façon d'entendre la physionomie, de disposer les cheveux en boucles, et de comprendre les attitudes. Or le livre de Chantilly a été donné aux Limbourg, un peu témérairement, sur le vu d'une pièce d'inventaire qui peut tout aussi bien s'appliquer à un autre manuscrit qu'à

celui de Chantilly. Il est indéniable, d'une part, que le tableau a des affinités avec le manuscrit et que, sans avoir eu la préoccupation de ce rapprochement, on a donné le tableau à l'oncle et le manuscrit aux neveux. Il est non moins indiscutable que le manuscrit de Loipeau datant de 1388 contient divers témoins d'un rapport de style et de composition entre le tableau et plusieurs des miniatures qui y sont insérées. Or, nous sommes à sept ou huit ans de l'apparition de Malouel, et au moins à quinze ans des Limbourg. Nous en pourrions peut-être conclure, sans rien affirmer, naturellement, que Jean Maelwael est venu étudier dans les ateliers parisiens, qu'il y a pris ses éléments futurs de composition, et que ses neveux ont suivi le même enseignement. Mais il semblerait tout aussi juste de supposer un artiste, encore inconnu de nous, qui eût fourni au miniaturiste de Loipeau ses sujets de miniatures, et aux Malouel des modèles parisiens. A moins que Jacques Cône ne fût, à la fois, le peintre dont nous cherchons le nom, et le maître des Malouel.

On dira que ce sont là beaucoup d'hypothèses. Pas plus, à tout prendre, qu'on ne nous en sert journellement à propos d'autres. Nous ne devons pas oublier que le prédécesseur de Malouel était Jean de Beaumetz, dont une partie de la carrière se passa à Paris, et qui connut Jean d'Arbois à son retour de Lombardie ; Beaumetz fut même son remplaçant à la cour de Dijon.

CHAPITRE VI

LE DUC DE BERRY
LE ROI CHARLES V

I

Mon intention n'est pas de revenir sur les histoires faites et bien faites ; l'art de la fin du xiv[e] en France et en Flandre a eu des commentateurs émérites après lesquels bien peu de choses nouvelles restent à signaler. Les ducs de Bourgogne et d'Orléans doivent à M. le comte de Laborde un véritable journal de leur luxe, tiré de comptes tenus au jour le jour ; le duc de Berry a été étudié dans son rôle de Mécène avec une conscience infinie par MM. de Champeaux et Gauchery ; M. J.-J. Guiffrey a publié la plus grande part de ses inventaires. Quant au duc d'Anjou, roi de Sicile, il a trouvé dans M. Moranvillé un historien averti et consciencieux qui nous a fourni des états du trésor d'orfèvrerie amassé par le prince, dont la splendeur dépasse ce que peut imaginer l'auteur des *Mille et une nuits*. Reste le roi Charles V — moins

magnifique que ses trois frères, et que son fils le duc d'Orléans — plutôt bibliophile, ménager de deniers, dont M. Léopold Delisle nous a en divers ouvrages donné une idée bien complète. S'il m'était permis de me servir ici de l'argot, aujourd'hui de mode parmi les collectionneurs, je dirais qu'entre les quatre frères chacun « faisait » une partie. Le Roi, les manuscrits enluminés ou non, et quelques peintures (1) ; le duc de Bourgogne, les tableaux et l'orfèvrerie ; le duc d'Anjou, l'orfèvrerie seulement — ou de préférence si l'on veut — et le duc de Berry tout : tableaux, tapisseries, livres, statues, verrières, meubles, bijoux, antiques même, sans compter la passion de bâtir. On peut dire que rien de ce qui touchait au luxe, au raffinement, à la recherche de la jouissance lettrée et esthétique ne le laissait indifférent. Toute une vie assez longue, parfois assez agitée, fut consacrée à la satisfaction de goûts jusque-là un peu inhabituels. A part la princesse Mahaut d'Artois, dont nous avons parlé déjà, et de rares exceptions chez quelques princes, — un peu le roi Jean le Bon — Jean de Valois, duc de Berry, créa, si l'on ose dire, la carrière d'amateur, suivi par ses frères ou peut-être précédé par eux, mais, en tout cas, les surpassant tous par une persistance, par un entraînement grandissant avec l'âge. Au point de vue qui nous occupe, des tendances de

(1) Voir ci-après p. 189.

cette ferveur et de cette ténacité ont sur les arts une considérable influence. Elles créent entre les exécutants une émulation singulière, elles suscitent des talents, font naître des idées, et, par la protection accordée aux habiles, appellent et sollicitent les praticiens des pays voisins.

Il faut se garder, certes, de ces opinions en l'air qui nous ont fait donner à nos rois des sobriquets ridicules : le Bel, le Pieux, le Sage, etc. Il faut non moins se défier de la prééminence attribuée à tel ou tel sur un point spécial des lettres ou des arts. La plupart de ceux qu'on nous montre dans les livres comme ayant été des « Restaurateurs des lettres », suivaient un mouvement, finissaient par s'y intéresser, mais ne le comptaient que pour une amusette ou une obligation de leur charge. Ce ne fut peut-être pas le cas de Charles V, qui aimait les livres, mais ce fut sûrement celui du duc d'Anjou et un peu celui du premier duc de Bourgogne Philippe le Hardi. Le duc de Berry, au contraire ne paraît pas s'être initié de très bonne heure à la bibliophilie ni aux arts ; le livre qu'on nomme aujourd'hui ses « Petites heures », où nous avons trouvé une adaptation du *Parement de Narbonne,* est un manuscrit commencé pour le duc d'Anjou ; du moins on n'a *prouvé* ni à M. Moranvillé ni à moi qu'il en fût autrement, et une note ancienne l'assure (1). Lorsqu'il

(1) Bibl. Nat. ms. latin 18014. Une note de Gaignières donne ce ms. à Louis d'Anjou.

arrive au duc de Berry, par don probablement, c'est à l'époque où le duc, qu'on disait ressembler à son père, porte la barbe comme lui, une petite barbe en pointe très particulière et peu ordinaire alors, et il doit n'être pas loin de la quarantaine. Alors se révèle déjà chez lui cette très spéciale infirmité de gens dont le tact artistique s'est affiné à l'extrême, et dont les neurasthénies tendent à l'inversion : il se *fait faire*. Il souhaite d'être représenté en tous lieux, debout, assis, à genoux, et veut qu'on l'aperçoive vis-à-vis de la Vierge, du Christ, au milieu des saints. C'est la mode certes, les donateurs tiennent à prouver leur foi par ce moyen, mais le duc exagère. Il n'est point beau physiquement, il le doit savoir, mais il ne lui chaut. Dans ce manuscrit des *Petites heures,* aujourd'hui à la Bibliothèque nationale, on le retrouve à chaque folio dans une posture semblable. Et longtemps après ces premières effigies, datées vraisemblablement de 1380, après une autre de 1388, que nous retrouvons dans le manuscrit d'Étienne Loipeau (1), le duc vieilli, ayant formé sa cour d'artistes, fait ajouter à la fin de ses *Petites heures* le vieux duc de Berry de 1409 ou 1410 environ, l'épicurien glabre, rasé de frais, avec sa tête de chanoine coiffée d'un bonnet de fourrure. Dans cette dernière affirmation de sa petite infirmité — l'iconomanie — Jean de Berry est à l'apogée de sa

(1) Ce manuscrit a été étudié dans le chapitre précédent à propos du *Martyre de saint Denis* au Louvre, paru dans le journal *Les Arts.*

gloire d'amateur. Cette miniature, ajoutée au manuscrit de 1380 par une main savante, — celle d'un Limbourg, on a dit, mais je me réserve expressément — reste avec la page initiale du manuscrit de Chantilly l'une de ses effigies les plus extraordinaires.

De ses passions somptuaires, la plus tyrannique paraît être la rage de bâtir. Le duc a des châteaux un peu partout, aucun ne lui plaît dans son état ancien ; il les reconstruit. Bicêtre, la tour de Nesle — le logis de Nesle — Mehun-sur-Yèvre, Bourges, Poitiers, Nonette, Husson sont successivement visités et repris par son architecte Guy de Dampmartin (1). A Bourges et à Riom, il construit des saintes chapelles qu'il décore, qu'il enrichit d'orfèvreries. Mais avant toutes choses il ordonne et dispose ses appartements ; les ans lui ont enseigné les précautions, et dans ces logis fraîchement crépis où il passe quelques journées, il exige le confort méticuleux, les lits moelleux, les chauffe-pieds, les tentures. La mode n'est pas encore de couvrir ses murs de tableaux, on les admet à la condition de ne s'en point encombrer ; en revanche, les tapisseries deviennent la décoration indispensable ; elles ont l'avantage de récréer les yeux en défendant contre l'humidité et la froidure. C'est par centaines de mètres que le duc en commande

(1) M. Lucien Magne publie en ce moment un livre des plus documentés sur cette question, à la librairie centrale des Beaux-Arts.

à Arras, sur cartons inspirés par lui, cherchés dans les romans de chevalerie, ou les histoires. Quels peintres ont donné les modèles aux tisseurs d'Arras ? Ceux-ci peuvent à la rigueur grandir un sujet sur la toile, nous les y trouvons occupés assez fréquemment, mais il y en a peu d'assez habiles pour composer. Nous savons que Jean Bandol, dit Hennequin de Bruges, a donné les modèles de l'*Apocalypse* d'Angers ; le duc avait aussi une Apocalypse longue de 19 aunes, c'est-à-dire de près de 23 mètres, tissée sans or, qui pourrait avoir eu la même origine. Le prince est d'ailleurs fort varié dans ses goûts. S'il a des tentures mystiques ou pieuses, comme sont le *Couronnement* ou le *Trépas de Notre-Dame,* la *Trinité*, la *Madeleine,* les *Grand* et *Petit Credo,* les *Sept vices,* l'*Histoire de saint Jean* et celle de *saint André,* il a pareillement les romans de chevalerie, le *Roi Richard,* le *Godefroy de Bouillon* ou la *Conquête de Jérusalem,* les *Neuf Preux,* le *Bègue de Belin,* la *Bonne renommée,* et l'*Histoire du grand Khan,* — thème fort en honneur chez nous depuis Louis IX, — que le duc avait dû faire exécuter d'après le manuscrit illustré de sa bibliothèque. Indépendamment de ces « tapis » comme on disait, dont le développement, sur 15 aunes chacun en moyenne, représente au bas mot 400 mètres de long, il y avait les tentures sans histoires, les pièces de pure décoration, celle de la « chambre des cygnes », depuis léguée à la duchesse de Bourbon, le « tapis vert » formant une tenture de 6 pièces

à 18 aunes « de carreure », l'une. Estimées 14 088 livres en 1416, les mêmes pièces, qui représentaient déjà une somme énorme pour le temps, ne pourraient être acquises aujourd'hui que par ces milliardaires du nouveau monde, dont la folie acquérante est rivale de la folie possessive du vieux duc.

Je me suis un peu attardé sur les tapisseries, parce qu'elles furent en France la forme première de la décoration murale que nous ne pouvions conserver en fresques directes. Les peintures de Jean Costé à Vaudreuil avaient prémuni les fils de Jean le Bon contre des entreprises sans lendemain. C'est alors que les tapissiers d'Arras avaient pris l'extrême importance qu'on leur voit à la fin du XIVe siècle ; mais comme ils n'inventaient pas leurs cartons, j'estime donc que les peintres du temps avaient admis ce moyen de produire en grand. Si nous ne pouvons montrer des fresques comparables à celles des Italiens, il nous reste des fragments de tapisseries pour nous renseigner sur l'esthétique des peintres français au temps de Charles V et de Charles VI. L'énumération des trésors du duc de Berry nous convainc de l'importance prise par ces travaux, et la concordance d'entre leurs thèmes et ceux des manuscrits. Tout ce que nous voyons là, les *Apocalypse,* les *Trinité,* les *Credo,* le *Godefroy de Bouillon* et les *Preux* resteront dans la littérature historiée du XVe siècle ; d'Arras, ils se répandront dans les Flandres. L'imagerie elle-même s'en emparera, et la Bibliothèque na-

tionale possède des estampes, gravées sous Charles VII, qui montrent le *Credo, Godefroy de Bouillon,* les *Preux* (1). Certains livres d'*Apocalypses* xylographiques sont sûrement inspirés des thèmes fournis par les artistes parisiens, telle l'*Apocalypse* classée 3e par Sotheby dans une nomenclature empirique. Ceux qui ont écrit sur ces matières, et se sont lourdement fourvoyés, ont l'excuse, que nous n'avons plus, d'avoir ignoré les inventaires du duc de Berry, de n'avoir pas regardé ses manuscrits (2). Ils se seraient convaincus de l'influence énorme prise par ce prince dans la diffusion des idées, purement françaises, à travers le monde. Car les tapisseries et les manuscrits, l'orfèvrerie, la peinture, toutes choses conçues et exécutées sur un même canon artistique, étaient répandues, cédées, données aux amis ou aux parents de Flandre, d'Allemagne ou d'Italie. Le duc de Berry offrait beaucoup de cadeaux à son frère de Bourgogne ; les tapis d'Arras allaient bientôt être imités dans les Flandres, parodiés en Allemagne où l'empereur Charles IV en avait reçu ; en Savoie dont le gendre du duc de Berry, « le comte Vert », était le souverain ; en Milanais où Valentine Visconti et son mari, le duc d'Orléans, faisaient passer les œuvres

(1) Dép. des estampes, Incunables, nos 77 et 184. Godefroi de Bouillon est compris dans les *Neuf Preux*.

(2) Dans la miniature initiale des *Très riches Heures* de Chantilly le duc est dans une salle tendue d'une de ses tapisseries, probablement tirée d'une chanson de geste.

les plus rares. Ne nous étonnons donc point que des manuscrits entiers eussent été transcrits en Italie dans la langue française et illustrés par des Milanais. Tels ce *Giron le Courtois* ou ce *Lancelot du Lac,* aujourd'hui à la Bibliothèque nationale (1). Tout à l'heure nous aurons occasion de noter la réciprocité, mais bien moindre, dans ce que nous appellerons l'*Ouvrage de Lombardie,* c'est-à-dire l'apport, reconnu par les contemporains du duc de Berry, des théories ultramontaines, de la science décorative et théâtrale des peintres italiens, de leurs « trucs », si l'on peut dire. Mais qui voudra bien regarder Pisanello ou Gentile da Fabriano, les autres mêmes, ceux qui paraîtront un peu révolutionnaires dans le milieu giottesque, s'apercevra, s'il est sincère, que « l'ouvrage de France » a été lui aussi étudié, que nos usages et nos costumes n'ont point paru quantité si négligeable. Les tapisseries d'Arras ne furent pas sans importance là-bas (2).

La passion des belles tentures, qui donnaient au prince la sensation de vivre au milieu de héros à sa taille, et lui rappelaient la nature vraie à laquelle il tenait tant, ne le détournait pas de l'illustration des livres. Là encore, il ordonnait qu'on lui montrât « au plus près du vif » les scènes de la vie, ses châ-

(1) *Giron le Courtois,* ms. fr. nouvelles acq. 5143, et *Lancelot du Lac,* fr. 343.

(2) M. Durrieu m'a cité une tapisserie d'Arras du XIVe s. conservée à Padoue où l'on voit représenté un des princes Valois.

teaux, ses cygnes, tout ce qui faisait sa joie de vieillard et d'égoïste. Dans le manuscrit splendide où ses artistes l'ont montré à table, où ils ont représenté ses plus beaux châteaux, ils ont, par une ironie singulière, sûrement née dans le cerveau du prince, leur vieux maître, groupé, en une composition idéale, toutes ses résidences. Sur le premier plan c'est Mehun-sur-Yèvre, et par derrière, à l'infini, Poitiers, Riom, Bicêtre, Husson ; au milieu du paysage une montagne, et, sur la montagne, Jésus-Christ tenté par le diable. Or, que peut offrir Satan à Jésus pour le tenter ? Les châteaux du duc, les cygnes de la Yèvre, le bateau à voile dont on use comme d'une gondole, les forêts, les plaines, les palais dont le duc dispose. C'est M. Gauchery qui a donné l'explication de cette scène (1), l'intention n'en est pas douteuse ; elle est dans la tournure d'esprit du « bonhomme » dont parle Brantome. Elle prouve aussi que son intervention n'est pas discutable dans l'espèce, car ce sont là des audaces un peu risquées pour un artiste, même le plus choyé et le plus gâté de son maître.

Dès longtemps les livres enluminés provenant de Jean de Berry ont intéressé les savants. M. Léopold Delisle a apporté dans cette question la précision ordinaire de ses recherches, sans d'ailleurs se pré-

(1) Ms. du musée Condé à Chantilly, fol. 161. Cette opinion de M. Paul Gauchery, un des meilleurs historiens du duc de Berry, est combattue par des arguments fournis récemment dans un livre de M. Lucien Magne.

occuper beaucoup des peintures. MM. de Champeaux et Paul Durrieu ont tenté des rapprochements ingénieux, et la détermination positive de certaines mains. Je ne reviendrai pas sur ces importants ouvrages bien que diverses conclusions en puissent être discutées. Ce que je voudrais faire ressortir, c'est la façon un peu inhabituelle dont ces sortes de travaux se traitaient. On dirait que le duc, ayant en divers lieux des artistes à ses gages, à Bourges, à Mehun, à Paris, à Poitiers, transportait, à sa suite, les manuscrits commencés en un château, et les donnait à continuer à d'autres. Ceci est très sensible dans les *Heures* du Musée Condé, où cinq ou six manières diverses se peuvent noter, qui ne seraient pourtant ni celle de Beauneveu ni celle de Jacquemard de Hesdin. Je ne parle naturellement pas d'une main bien postérieure et fort médiocre, d'un artiste secondaire attelé au livre par le duc de Savoie, héritier du manuscrit, ou ses successeurs (1). Sur une mention d'inventaire assez peu explicite, on a reporté aux frères de Limbourg l'entreprise première de ce manuscrit inachevé. Il faut redouter les notes d'inventaire rédigées par des priseurs ignorants, dont les confusions sont parfaitement explicables. Je discuterai ceci dans une autre partie à propos de l'ouvrage de Lombardie (2)

(1) Chapitre VII ci-après. Le manuscrit 166 français de la Bibl. Nat. qu'on croit être des mêmes artistes que les *Très riches Heures* a subi les mêmes brutalités posthumes.

(2) Chap. VII ci-après.

mais je me suis persuadé que, lors de la confection du manuscrit, les Limbourg ne pouvaient exprimer entre eux des tendances si parfaitement opposées. Si nous considérons les figures du calendrier, de beaucoup les meilleures, celle de *janvier* surtout, nous sommes surpris des concordances entre la technique, le procédé, le personnalisme de main qu'on y aperçoit et le tableau de la *Vierge d'Autun,* attribué à Van Eyck au Louvre. Par contre *février* est d'un autre jeu, d'un coloris plus rude ; *mars,* avec le château de Lusignan, rappelle les tonalités grisâtres d'un Cazin ; *avril* tendrait au Michelino da Bezozzo, à Gaddi, si nous ne savions les habits des personnages portés chez nous, avant de l'avoir été en Italie.

J'esquisse ici cette série de remarques pour faire mieux comprendre ce que je disais tout à l'heure. Le duc a dans ses châteaux des artistes à demeure. A Bourges il y eut Étienne Lenglier, à 300 livres l'an, Jean le Noir, mort vers 1380, Jean Muièvre en 1386, Pierre de Coutances à 10 francs par mois pour lui et son valet; et 10 francs par mois, c'est 700 francs d'à présent. On sait, par des travaux antérieurs, que Beauneveu demeurait à Mehun-sur-Yèvre; du moins y est-il en 1393, et Froissart, son compatriote, y constate sa présence. Mais y faisait-il réellement des manuscrits ou des statues? Ce que nous connaissons de son talent de sculpteur, les statues de Saint-Denis, pourrait faire taxer Froissart d'exagération patriotique. En tout cas il est à Mehun en 1393,

comme Jacquemard de Hesdin est à Poitiers en 1398. Une pièce indiquée ci-devant nous montre le côté *peuple* de ces artistes, dont les moindres mentions nous passionnent aujourd'hui. Jacquemard de Hesdin a son atelier à Poitiers, au château ; il a deux valets, Jeannin et Godefroy ; il a épousé une demoiselle Petit. Dans le même atelier travaille un nommé Jean de Hollande, marié à une fille Garnier. Jean de Hollande (qui est peut-être Jean Malouel, oncle des Limbourg) accuse les valets de Jacquemard de lui voler des couleurs. L'un de ces valets, furieux, soufflète Jean de Hollande ; une rixe éclate au cours de laquelle le beau-frère de ce dernier, un nommé Perrot Garnier est tué d'un coup d'épée. Le voyant étendu par terre, Jacquemard eût dit : « Alons nous en, il en a assez (1) ! »

Je n'insiste pas, mais on voit que les ateliers du duc ne chômaient pas, même en son absence, et qu'il est parfaitement logique d'admettre le voyage des manuscrits comme je le disais. Il tenait expressément à en indiquer les sujets et à les contrôler ; il donnait un feuillet à enluminer au peintre dont il disposait alors.

Dans l'incertitude où nous sommes, et la volonté où nous voulons rester de rien affirmer sur ces questions — l'exemple des Van Eyck nous rend sages —

(1) Pièce publiée par Guérin, *Arch. du Poitou*, XXIV, p. 299; d'après la lettre de rémission des Archives nationales JJ 378, fol. 258, nous avons déjà parlé de ceci au chapitre précédent, p. 156.

la prudence élémentaire commande de mettre un point d'interrogation après le nom des Limbourg lorsqu'on parle des *Heures* de Chantilly. Il est non moins prudent de laisser la *Vierge d'Autun* sans attribution positive. L'histoire des Van Eyck est trop nuageuse, trop basée sur des à peu près, pour mériter confiance absolue. Il y eut sûrement à la cour du duc de Berry des hommes capables de peindre la miniature de Janvier des *Heures* de Chantilly, et la *Vierge d'Autun*. Nous ne les connaissons pas encore, nous ne les connaîtrons peut-être jamais. En tout cas ils opéraient à un moment où les Van Eyck étaient bien jeunes, et où les Limbourg ne comptaient pas.

Si, par une transition toute naturelle, nous passons des enlumineurs du duc de Berry à ses peintres, n'avons-nous pas des noms qui s'imposent? Remarquez bien que le peintre du XIVe siècle est un architecte, un sculpteur, un enlumineur et un peintre sellier; c'est nous qui établissons des distinctions, lesquelles n'existaient pas alors. Nous avons cru pouvoir indiquer le nom de Jean d'Orléans à propos du *Parement de Narbonne* et des *Petites heures* dites du duc de Berry. Mais Jean d'Orléans n'est pas seul. Il y eut d'assez bonne heure, chez le prince, Michel Saumon ou Michelet Salmon, qui ne semble pas un ouvrier quelconque. Il est architecte, puisqu'il bâtit le collège de Dormans, en 1375, à ses débuts; mais il est surtout peintre. Devenu vieux, en 1414, on le voit toucher des sommes importantes; en trois fois,

plus de 1032 livres, pour ses besognes(1). Il peint, sur plâtre à fond d'or, car l'orbateur Théroulde lui livre, moyennant 15 livres, quatre papiers de fin or battu destinés aux dorures de fonds (2).

Nous ne savons que ceci de Michel Saumon, mais si pour un tableau il touche 450 livres, c'est-à-dire bien près de vingt ou vingt-cinq mille francs, en valeur relative de ces temps à nous, saurions-nous affirmer qu'il ne fut pour rien dans les *Heures* de Chantilly, et rien dans les tableaux que possédait le duc ? Je ne parle pas de Colart de Laon, qui paraît avoir été de préférence chez le duc d'Orléans, ni de Miles le Cavelier, plutôt peintre verrier du duc de Berry, à Bourges. Cependant n'oublions pas un fait singulier. Miles le Cavelier a reçu du duc Jean de Berry un manuscrit des *Sept Planètes,* pour servir à ses travaux, et nous retrouvons des Planètes sur le calendrier des *Heures* de Chantilly. Le Cavelier n'a d'ailleurs jamais rendu le livre, il l'a accaparé, et, à la mort de son maître, on envoie un exprès à Bourges pour le lui réclamer d'urgence.

De tous ces artistes, et j'en passe, le moindre est capable d'enluminer un manuscrit, de composer un carton de tapisserie sur 20 mètres carrés, de peindre un vitrail, de décorer une armure ou un fauteuil et d'exécuter un tableau portatif à l'huile ou à l'œuf.

(1) J.-J. Guiffrey, *Invent. du duc de Berry*, *Introduction*, p. LXXXI, d'après le registre KK 250 des Arch. nat., fol. 99 v°, 101 v°, 109 v°.
(2) KK 250, fol. 73 v°. Egalement cité par M. Guiffrey.

L'un d'entre eux a su dégager sa main des thèmes conventionnels pour traduire le paysage sur nature, — d'après le vif — cher à son maître. Lequel ? Je ne veux pas l'avoir dit, mais pourquoi serait-ce un flamand d'origine ? Nous savons, par Broderlam, comment les Flamands de 1398 entendent la nature ; y voit-on beaucoup l'annonce du Calendrier des *Heures* de Chantilly ? A mon sens, une bonne part de la trouvaille en revient au duc, qui a poussé ses artistes, les a contraints à lui donner la sensation de la réalité et ne s'est jamais contenté. La perte à jamais déplorable est celle des tapisseries commandées par lui, des tableaux qu'il possédait en nombre. Un seul d'entre eux nous apporterait une base de discussion. Il n'en demeure rien. Tout s'est éparpillé, s'est anéanti, et seuls les manuscrits nous restent qui rendent nos regrets plus cuisants encore.

L'hôtel de Nesle, sa résidence parisienne, occupé par lui dès 1380, ne renfermait pas que des tapisseries, des verrières ou des tableaux ; une peinture à fresque y représentait le duc d'Orléans, décorant le duc de Bourgogne de son ordre du *Porc-épic.* L'engouement pour les ordres de chevalerie était alors singulier ; n'y a-t-il pas encore en Angleterre, chez lord Pembroke à Vilton House, un tableau français représentant le roi Richard II devant la Vierge entourée d'anges (1) ? Or le roi porte à son col l'ordre du

(1) Déjà cité au chapitre IV, p. 136.

cerf, mais par une fantaisie étrange, tous les angelots sont aussi décorés d'un cerf ! Le duc de Berry avait choisi l'ours et le cygne, il en tirait un calembour inexplicable pour nous : *ours cygne,* Ursine ! Il en mettait en tous lieux, sur ses tapis, sur ses verrières, sur ses livres; le duc d'Orléans et son porc-épic le devaient amuser beaucoup, d'autant qu'une politique de réconciliation se mêlait à l'aventure.

De cette fresque, naturellement plus rien. Plus rien non plus de la galerie de portraits formée au château de Bicêtre par ses soins, où l'on voyait le pape Clément VII, au milieu de ses cardinaux, les rois et princes de France, les empereurs d'Orient et d'Occident, ses parents, ses amis, ses ancêtres. C'est en 1408 que le boucher parisien Legoix s'en alla, avec une troupe de la faction d'Armagnac, mettre le feu à la résidence, dont il ne resta que les pierres. Sous Louis XIII, le château de Bicêtre était devenu ce que sont les carrières d'Amérique, un repaire de malandrins et de faux-monnayeurs. Jean de Berry n'avait pas voulu le réédifier.

Le nombre relativement restreint d'œuvres de plate peinture chez le duc de Berry, en dehors des tapisseries, nous montre que la mode en commençait à peine dans le monde. Les inventaires de Charles V en indiquent encore moins, et je ne crois pas qu'on en voie beaucoup chez le duc d'Anjou. La seule décoration d'appartement qui eût la faveur était le « tapis », et, chez le duc, le tapis d'Arras. Le tableau proprement

dit est, dans la plupart des cas, réservé aux oratoires, cependant on en suspend à la tête de son lit. Un de ces tableaux, mentionnés dans ses inventaires, est le célèbre panneau cloant (fermant) dont nous avons noté le passage chez Charles V en 1379. « Item quatre tableaux de painture ployans, esquelz sont *au vif* les visaiges du Roy Charles (Charles V) de l'Empereur (Charles IV) du roy Jehan, et de Édouard roy d'Angleterre, prisez... à XX escuz (22 livres dix sols tournois) (1).

Un autre tableau, qui pouvait être d'une grande taille, représentait une Madone avec l'Enfant. D'une main la Vierge tenait l'enfant Jésus, et de l'autre un livre. A ses pieds étaient figurés le roi Jean et le duc de Berry derrière. De l'autre côté de la Vierge un évêque tenant un livre et une crosse, devait être saint Louis de Marseille (2), mais les « portraitures », qui étaient sans doute en nombre au château de Bicêtre, et que le duc prodiguait dans ses manuscrits, n'existaient guère dans ses résidences. L'usage ne s'en était pas répandu en France ; quant à l'étranger, même en Italie, on n'en parle pas. Jean de Berry possédait pourtant « ung petit tableau de boys bien ancien » avec Notre-Dame portant l'enfant, devant laquelle « y a un ymaige d'une femme à genoulx,

(1) J.-J. Guiffrey, *Inventaires*, n° 1077 (1416). Cf. ci-devant chapitre III, p. 104.

(2) N° 35. Il est bien certain que ces représentations ont été imitées, et, pour ainsi dire, parodiées depuis par Van Eyck. C'est le thème du

tous fait de paincture ancienne. » Le priseur tient à ce que ce tableau soit du *vieux temps,* parce qu'il ne peut mettre un nom sur le visage de la dame à genoux, qui est probablement la reine, mère du duc de Berry; mais il note soigneusement que la sainte Vierge a sur la poitrine « un petit fermeillet d'or en façon d'une estoille, garny d'un petit ruby au milieu, et de XII petites perles entour » (1). C'était donc là un de ces tableaux gaufrés, avec saillies d'objets, comme on en retrouve encore. La particularité du fermail en étoile pourrait servir à restituer le tableau, s'il existe ; seulement les pierres n'y sont sûrement plus.

Les autres tableaux, indiqués et décrits dans les divers inventaires du duc, nous font penser aux représentations identiques rencontrées dans les manuscrits. Tel est ce panneau, en quatre pièces, attachées « à couples » où l'on voit l'*Annonciation,* la *Nativité,* la *Passion* et l'*Assomption* (2). Un autre, de bois rond en deux parties, porte une image de la Vierge allaitant l'enfant, et de chaque côté deux anges ; sur le second panneau : « Saint Jean l'Evangeliste « escripvant en un roulleau *In principio,* etc... et un

chanoine de Paele — s'il est prouvé que ce tableau est de Van Eyck — il passera à Roger la Pasture, à Memling ensuite, à Fouquet surtout.

(1) J.-J. Guiffrey, *ibidem,* n° 61. Voir dans ce genre le tableau de la collection Carrand au Bargello de Florence, qui figura à notre Exposition sous le n° 339. Publié par nous dans l'Album de l'Exposition sous le n° II.

(2) *Ib.*, n° 63.

aigle devant luy qui tient son escriptoire »(1). Ce Jean à Pathmos est dans les *Heures* de Chantilly au folio 17 ; le sujet est assez fréquent dans les manuscrits du duc ; il y tient à cause de son nom de Jean. Les deux saints Jean sont donnés ensemble dans un tableau de bois au carré, dont l'importance est signalée par les rédacteurs de l'inventaire. Au milieu Notre-Dame, accostée à gauche de saint Jean-Baptiste et à droite de saint Jean l'apôtre. Au-dessus une figure de Dieu le père environné d'angelots. Le tout « faict de paincture d'or sur un champ de rouge clerc, et sont les diz ymaiges tous couvers d'un grand pièce de voirre plate, et les bous dudit tableau sont pains d'or bruny... lequel Monseigneur acheta de Jehannin de Maromme, son clerc de chapelle, au mois de décembre 1409, pour le prix et somme de XX escuz d'or comptans (2) ».

La particularité d'un verre protecteur est bien rare alors, elle montre l'importance qu'on attachait à ce tableau, et la petite taille qu'il avait. Par contre, un autre tableau représentant également la Vierge était très grand : un dais s'avançait au-dessus de la figure de la Notre-Dame, et on y avait suspendu une courtine rouge (3). Quant à certain tableau de bois *bien ancien,* avec une Vierge et des apôtres, coupés à

(1) N° 38.

(2) N° 65. Les figures du Père Éternel, entourées d'anges, ne sont donc pas la création des Van Eyck.

(3) N° 64.

mi-corps, en argent doré, c'était un mélange de peinture et d'orfèvrerie. Son ancienneté ne pouvait remonter plus haut que 1340 d'ailleurs, puisqu'on y voyait « hachées (gravées au burin) les armes de Monseigneur ».

Le prince avait au nombre de ses peintures une œuvre qui, si elle n'était pas le *Parement de Narbonne* du Louvre, transcrit à l'huile ou à l'œuf, devait s'en rapprocher extrêmement. C'était « un grans tableaux de bois tout neuf de la longueur d'un autier (altare) ou environ, bien ouvrez de menues ymaiges de paincture de la vie et Passion Nostre Seigneur, et de plusieurs sains et sainctes, et sont VI pièces fermans à couples (charnières) d'argent doré, lesquels furent deffeu messire Jehan de Montagu, et les donna sa femme à Monseigneur auxdictes extrainnes M CCCC et IX (1) ».

Voilà bien des points de comparaison avec le *Parement* La longueur d'un autel (2^{m},80), la Passion du Christ en *six* tableaux ; les saints et saintes sont les figures de la *vraie foi* et de la *synagogue* avec les *prophètes.* Il n'y manque que le roi Charles V et la reine Jeanne de Bourbon, mais Jean de Montaigu n'y avait-il pas suppléé par sa propre effigie ? On ne le dit pas, cela pouvait tenir à ce fait que le rédacteur de l'Inventaire n'avait jamais vu Jean de Montaigu.

Un diptyque également indiqué dans les Inventaires

(1) N° 75. Jean de Montaigu, seigneur de Marcoussis.

était un tableau carré : d'un côté un *Calvaire* avec les deux larrons ; de l'autre un couronnement de la Vierge (1). Un autre calvaire avec la Vierge et saint Jean formait le massif central d'un panneau de bois à pignons (pinacles) fait de 7 pièces représentant la *vie de saint Laurent* (2). Puis ce sont des *Pietà* ce que nos pères appelaient un *Bon Dieu de Pitié* ; une d'entre elles porte quatre pièces « où il y a quatre demy ymaiges de paincture ; c'est assavoir une *Pitié* de Nostre Seigneur, un ymaige de N. D. et deux ymaiges de saint Pierre et de saint Pol (3) ».

N'avons-nous pas déjà le sentiment bien net de rencontrer, chez le prince français, une collection de ces thèmes religieux dont les Flamands abuseront un peu, cinquante ans plus tard ? Les calvaires, les madones, les vies de saints avec pinacles ! Et les grisailles dont on voudra plus tard faire honneur à Van Eyck, comme on lui reporte la peinture à l'huile : « Item, ung tableau de bois où il y a une Pitié d'une part et de l'autre part un ymaige de Nostre Dame tenant son enfant et *sont fais de noir et de blanc* (4) ». Ce diptyque en camaïeu existe peut-être encore ; il porte probablement le nom de Van Eyck, parce que ces considérations faussées ont dirigé la plupart des savants dans leurs classements ; mais il

(1) N° 49.
(2) N° 36.
(3) N° 34.
(4) N° 25.

n'était pas seul de son espèce ; il y avait de ces grisailles partout en France dès le règne de Jean le Bon, comme nous l'avons dit. En les reprenant, Van Eyck sera l'imitateur de procédés que nous connaissons, si toutefois il a fait tout ce qu'on lui reporte un peu trop généreusement.

Une *Pitié de Notre-Dame*, c'est-à-dire la Vierge ayant son fils mort sur les genoux et tenant « une couronne d'espines tachée de sanc » était protégée par une courtine verte (1). Ces courtines n'étaient pas seulement une protection pour l'œuvre, comme on l'a cru ; elles indiquaient la pudeur du propriétaire, qui tirait le rideau lorsqu'il se mettait au lit, ou « s'esgayoit ».

Je n'ai garde d'omettre ici la mention d'un grand tableau dont on retrouvera peut-être un jour la trace sous le nom de quelque illustre brabançon. C'était un diptyque montrant, à gauche, la *Passion* du Christ et de l'autre le *Jugement dernier*. Au-dessus de l'un des volets on voyait une femme faisant des tissus de soie « lesquels on dit avoir esté donnez à une chapelle de Bourges (2) ». Il est certain pour moi que la dame, représentée brodant, était une princesse parente du duc de Berry, inconnue au rédacteur de l'Inventaire. L'indication du don, fait à la Chapelle de Bourges, s'applique peut-être aux tissus et non

(1) N° 77.
(2) N° 1266.

au tableau lui-même ; du moins la rédaction semblerait l'insinuer.

Pour un amoureux de plate peinture comme était le duc de Berry, même en y ajoutant un tableau de la *Véronique,* sur bois (1), cette réunion d'œuvres peintes est assez pauvre. La plus grande partie des pièces de genre, si je puis dire, des portraits, des scènes séculières avaient dû disparaître dans l'incendie et le pillage de Bicêtre. Mais ce très petit nombre de tableaux suffit à nous montrer que les compositions et la technique de ces œuvres, ultérieurement exploités par les Flamands, étaient courantes chez nous, avant 1416, c'est-à-dire avant Jan Van Eyck, qui passe pour en avoir donné les formules. Sans doute nous ne pouvons rien dire de plus, faute de posséder ces précieux objets ; nous ne pouvons même pas suggérer que tel ou tel artiste en a été l'auteur. Cependant nous savons que Jean d'Orléans finit ses jours chez le duc de Berry après 1403 ou 1404, et Jean d'Orléans a fait en nombre des œuvres du genre de celles dont nous venons de parler, entre autres des grisailles. Lorsque le duc de Bourgogne lui paie 383 livres une *Mise au sépulcre,* un *Agnus Dei*, nous sommes édifiés sur sa valeur. Nous savons, de plus, le cas que faisait Jean de Berry de ses travaux, lui qui laissait aux valets de l'artiste une somme de 4 livres après un passage dans l'atelier de la rue

(1) N° 25.

Mauconseil. Mais le fait capital, c'est de voir le prince lui donner asile sur la fin de sa carrière; de le trouver travaillant encore en 1409, et faisant de petites Notre-Dame *en camaïeu* dans un reliquaire d'or, ouvrant à charnière, qu'on lui paie 120 écus d'or (1) ! Jean dit d'Orléans a l'âge du duc de Berry, il a peint pour lui « une petites heures esquelles sont les *Heures* de Nostre Dame, les sept pseaumes, vigilles de mors et autres devocions (2) ».

J'ai parlé de Michel Salmon déjà, et de celui-là encore il faut tenir compte. Sans aller aussi loin que M. de Champeaux, qui attribue à Salmon une influence décisive sur l'art de son temps (3) et lui reporte la renaissance artistique alors constatée, nous devons prendre acte des sommes qui lui sont payées et qui ne sont jamais comptées à un secondaire sous cette forme. Michel Saumon ou Michel Salmon, s'il n'a pas, comme le dit Champeaux, rompu « formellement avec les formules un peu étroites du moyen âge pour adopter un style plus libre et plus voisin de la nature », a sûrement tenu une place considérable à la cour du duc de Berry. Et puis il y eut ces Limbourg, encore un peu légendaires, qui paraissent être les neveux de Jean Malouel, peintre

(1) J.-J. Guiffrey, *Inventaires*, I, 187. Environ 140 livres, au moins 7000 fr. d'à présent.

(2) *Ibidem*, II, p. 293 (cf. ci-devant chapitre IV, p. 122).

(3) De Champeaux et Gauchery, *les Travaux d'art du duc de Berry*, p. 113. Je n'ai pu savoir quelle raison invoquait M. de Champeaux à ce propos.

de Dijon. Nous allons parler d'eux, car ils le méritent ou du moins paraissent le mériter. Mais pouvons-nous, osons-nous affirmer rien ? Ce qui a autorisé les Néerlandais à se considérer comme les promoteurs des arts graphiques dans le Nord de l'Europe, ce sont toujours les récits du peintre Karl Van Mander, lequel, je ne cesserai de le dire, écrivait l'histoire des peintres, comme ses contemporains l'histoire romaine ou celle de Pharamond. Cela procédait à la fois de la chanson de Roland et des traditions orales, transmises de bouche en bouche dans les sacristies des Flandres. C'est un peu cette considération qui nous fait redouter les mentions précises fournies par les gens chargés d'un inventaire au commencement du xve siècle. « Pol de Limbourg et ses frères », des *Heures* de Chantilly, étaient-ils en réalité les auteurs de ce livre merveilleux ? S'ils sont les Malouel, comme j'en suis à peu près sûr, ils sont bien jeunes ; et pourquoi, n'étant pas allés en Italie, ont-ils des réminiscences lombardes ? Ce sont là des inconnues impénétrables, et plus on cherche dans ce sens, plus la solution possible échappe. Il y eut certainement chez le duc de Berry des hommes que nous ne savons pas encore, dont l'autorité fut concluante au commencement du xve siècle. Ce n'est pas Beauneveu, car nous connaissons sa sculpture et ses miniatures ; il n'est point un maître souverain. Je dis que l'on connaît ses miniatures ! Hélas ! la mention nous en est fournie par des notes d'inventaires qui se copient et se répètent pen-

dant plus de quinze ans, sans beaucoup de vraisemblance (1).

Ce qui reste sûr, parce que, pour ceci, nous avons des comptes naïfs, des mandats de paiement, et que, dans ce cas, les rédacteurs ne se trompent pas, c'est l'influence prépondérante du duc de Berry dans la direction morale et matérielle donnée aux artistes, et, je pourrais dire, son intervention personnelle. Nulle part en Europe, à cette date, un pareil tempérament, et une organisation plus avertie ne se rencontrent. Lui seul a persévéré, pendant plus de quarante ans, dans des projets, dans des volontés, que rien ne pouvait détourner du but proposé. Ce fut un pitoyable gouvernant, une nature politique irrésolue, fantasque, et le pire exacteur qu'on eut vu encore. Comme protecteur et instigateur des arts, il est à placer avant tous autres, même avant Laurent de Médicis. Si les ducs de Bourgogne, ses neveux, furent ce que nous les verrons dans le xve siècle, ils le durent à leur oncle Jean, plus encore qu'à leur aïeul Philippe le Hardi. Sans lui, l'art flamand eût mis cinquante ans à gagner ce que le duc de Berry laissait en mourant, une constitution esthétique complète et sans rivale dans le monde. Lui-même, qu'eût-il été sans sa tante Mahaut d'Artois ?...

(1) Les renseignements fournis au sujet de prétendues miniatures de Beauneveu sont aujourd'hui absolument controuvés.

*
* *

Je ne voudrais pas terminer cette notice sans parler de l'influence du vieux duc sur l'école d'Auvergne, grâce à la sainte chapelle de Riom qu'il avait fait édifier et où il entretenait des artistes. Il est fort évident que la *Vierge protectrice* du Puy (1), que la *Danse macabre* de la Chaise-Dieu, sont de l'inspiration de ses artistes aux environs de 1420. P. Mantz assigne la date 1460 à cette dernière, mais il n'a point remarqué les costumes qui sont du premier quart du XVe siècle, très expressément. Quant à la Vierge, aujourd'hui au Musée du Puy, elle serait de l'année 1420 par certains détails très écrits. En tout cas elle tient à l'école française d'Avignon au temps du premier de La Barre, suivant que nous l'expliquerons ci-après, à propos des artistes avignonnais. Cette région d'Auvergne n'a pas encore été étudiée à ce point de vue ; il serait à souhaiter que des savants s'y consacrassent sans penser aux influences flamandes. Signalons comme faisant partie de ce mouvement, la fresque célèbre de l'église de Clermont, représentant un abbé agenouillé aux pieds de la Vierge. Mais cette école attend son historien documentaire comme en a trouvé Avignon. Patientons, *le tems venra!* disait la devise du duc de Berry.

(1) Cat. des P. F. nº 28.

II

Charles V, dont la passion de bibliophile et d'amateur éclairé a été souvent étudiée, notamment par M. Léopold Délisle, possédait quelques tableaux dans ses résidences. Mais il ne paraît pas avoir attaché à ces objets de décoration l'intérêt que le duc de Berry leur portait. Ses inventaires publiés par Labarte indiqueraient plutôt en lui un héritier pieux, conservant précieusement des œuvres léguées par ses parents. L'une des œuvres les plus anciennes qu'il eût gardées venait de Marguerite de Sicile, fille du roi Charles II, et femme de Charles de Valois, l'ancêtre des Valois. Ce tableau était constamment pendu au chevet du roi Charles V comme une relique ; il représentait « une demy ymaige de N. D., garny et couvert d'argent doré, et a, entour son dyadesme, menue pierrerie ; et est armoyé, autour, des armes de Cezille et de Hongrie (1) ».

On a pensé que ce tableau était une œuvre italienne, peut-être d'un grand maître. Il a disparu aujourd'hui, et toutes les recherches n'ont pu faire retrouver sa trace. Le travail du diadème était à incrustation de pierres comme nous avons pu en voir à l'Exposition dans le diptyque de la collection Carrand du Bargello

(1) Inventaire publié par Labarte (*documents inédits*), 1879, in-4°, n° 1778.

(n° 339 du catalogue) et dans une petite *Pietà* prêtée par le Musée de Troyes, exposée sous le n° 14. Mais l'opinion en faveur d'un travail italien n'est point assurée. Nous savons que les Français du milieu du XIV[e] siècle enchâssaient volontiers des pierreries dans leurs œuvres ; or, la femme de Charles de Valois habita la France, plus que la Sicile ou la Hongrie. Ce qui reste évident, c'est le respect mystique du roi pour cette relique provenant d'une ancêtre, et l'intérêt qu'il y attache. Il a beaucoup d'autres Vierges, une quantité de tableaux de piété, celui-là est son tableau de chevet. Peut-être « le très ancyen tableau couvert d'argent doré où est peint Nostre Seigneur qui a un dyadesme enlevé sur sa teste » est-il de même provenance. L'inventaire ne le dit pas (1).

Charles V a conservé aussi un panneau provenant de sa grand'mère, Jeanne de Bourgogne, femme de Philippe VI de Valois ; nous n'en savons pas le sujet ; nous apprenons seulement qu'il est « armoyez aux armes de la royne Jehanne de Bourgogne (2) ».

Les indications, un peu brèves, du notaire-priseur ne nous permettent pas d'identifier les œuvres mentionnées avec des pièces encore retrouvées dans les musées ou les collections particulières. Certains sont assez inhabituels cependant pour être facilement rapprochés, si la pièce existait, tel ce diptyque dont

(1) N° 1995.
(2) Inventaire n° 2408.

l'un des volets porte « Nostre Seigneur ainsi qu'il fut après la Passion, que soustient un aigle (!) (un ange ?) et de l'austre costé nostre Dame que sainct Jehan tient (1) ».

Le roi possède, de la main de Girard d'Orléans, dont nous avons longuement parlé ci-devant, « ungt tableau de boys de quatre pièces que Girard d'Orléans fist (2) ». Là aucun doute. Girard d'Orléans, n'est donc pas un simple conducteur de travaux comme on l'avait voulu dire, mais un peintre, dont les besognes sont assez estimées pour que le roi n'hésite pas à les mettre dans son trésor. Ce quadriptyque nous permet de penser au même Girard, d'Orléans, pour le célèbre « tableau cloant (fermant) de quatre pièces, et y a peint en ung le roy qui a présent est (Charles V) l'Empereur son oncle, le roy Jehan son père, et Edoart roy d'Angleterre (3) ». C'était là un des trois exémplaires de ce tableau célèbre, dont l'un était au roi, l'autre au duc Philippe de Bourgogne, et le troisième au duc de Berry, selon que nous l'avons dit ci-devant. Celui du duc de Bourgogne dut être dépecé dans le commencement du XVIIe siècle, car le *roi Jean* se trouvait alors entre les mains d'un magistrat de Dijon, M. Joly, chez qui

(1) N° 2769. J'ai lieu de croire que c'était la réplique du tableau acheté 383 livres par le duc de Bourgogne à Jean d'Orléans (voir chapitre IV ci-devant p. 131).

(2) N° 2626.

(3) N° 2217 et J.-J. Guiffrey, *Invent.*, n° 1077.

le fit graver Jacques de Bye. Celui de Charles V, également séparé des autres, fut retrouvé à Oyron et vînt en la possession de Roger de Gaignières. C'est vraisemblablement celui aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale (1).

Une indication, assez particulière, nous fait penser à un diptyque récemment exposé à Paris, au Pavillon de Marsan, mais qui ne put figurer dans notre catalogue. Cette pièce, qui a dû être privée de son panneau central, et qui comporte quatre volets pliants, appartient à M. Douglas, de Londres. C'est un travail méridional, peut-être provençal, dont les sujets et le cadre répondent assez bien à la mention suivante : « Item ung grans tableaux pains de cinq pièces, et sont de la vie de Nostre Dame et de la Passion (2). » La date pourrait être ramenée vers le milieu du XIVe siècle, et il n'y aurait rien d'impossible à ce que ce fut là encore une relique, venue de la vieille comtesse de Valois.

Sur les vingt et un tableaux signalés comme appartenant au roi Charles V, et figurant dans ses palais de Saint-Paul, de Saint-Germain ou du Louvre, quelques-uns sont donnés comme « encadrés à pignons », c'est-à-dire à la mode gothique aperçue dans le diptyque de la collection Carrand (3). L'un de ceux-là peint « à ystoires de la Passion » est un

(1) Voir ci-devant ch. III.
(2) N° 2515.
(3) N° 2407 (cat. de l'Exposition des Primitifs fr. n° 339).

quadriptyque, qui pourrait encore se comparer au tableau de M. Douglas. Le pignon de ce dernier est terminé à sa pointe par une fleur de lis (1).

Mais en parcourant cette liste on a la sensation que la passion du maître n'est pas là, que toutes ces pièces sont venues, par dons, par héritage, et que la plupart sont antérieures à celles du duc de Berry. Le roi aime les livres, il ne lui déplaît nullement que ces livres soient illustrés, mais, par la qualité des miniatures que nous trouvons dans sa bibliothèque, nous savons qu'il n'y entend rien et que son goût est médiocre. L'Exposition concomitante de la Bibliothèque nationale nous a montré un grand nombre de ses manuscrits ; bien peu nous offraient autre chose que l'enluminure de pratique exécutée par un artiste modeste et peu entendu. Rien dans tout cela ne s'élève à la perfection des livres du duc de Berry ou du *Parement de Narbonne*. Peut-être la miniature du manuscrit de Jean de Vaudétar à la Haye, peinte par Jean de Bruges, sort-elle un peu du niveau ordinaire ; on y pourrait joindre les délicats petits tableaux du *Bréviaire* à l'usage du roi (n° 41 du cat.) ; le reste est de qualité secondaire, même parfois très médiocre. On peut être un amoureux de beaux livres et ne rien entendre aux choses d'art ; le roi Charles V en est la preuve. Aussi ne pensons-nous pas que sa collection de tableaux ait, à beaucoup

(1) Cette fleur de lis est lourde et n'a pas dû être exécutée à Paris.

près, valu celles de ses deux frères de Bourgogne et de Berry, exception faite pour les œuvres qui pouvaient lui venir d'un amateur sérieux. Le comte de Braine qui lui laissa « ung tableaulx de boys de six pièces (1) » était-il de ceux-là ?

Une chose nous est enseignée par l'inventaire du Roi, c'est que la mode était, en 1379-1380, et antérieurement, des sujets qui feront plus tard la gloire des Flamands imitateurs. La *Pietà,* l'*Annonciation,* le *Jugement dernier,* la *Vierge et les Saints,* forment la base principale de l'esthétique reçue. Ajoutons-y une « Gésine de Nostre Dame environnez des armes de Harecourt (2) », ce sera encore une preuve que le Roi avait recueilli là un sujet choisi par un autre. Mais nous nous convaincrons de plus en plus que la France était un centre où s'élaboraient des méthodes, des techniques et surtout des compositions indépendantes que nous venaient emprunter les gens du Nord. Le Roi n'eut pas une part bien active dans la direction du mouvement ; l'honneur en revient à ses deux frères, le duc de Berry et le duc de Bourgogne. Charles V lisait, il ne regardait pas.

(1) N° 2333.

(2) N° 2215. Le comte d'Harcourt, dont nous voyons la figure, de la main de Fouquet, dans une miniature des *Grandes Chroniques*, représentant l'entrée de l'empereur Charles IV à Saint-Denis. Il y accompagne les ducs de Bourgogne et de Berry (fr. 6465).

CHAPITRE VII

« L'OUVRAIGE DE LOMBARDIE »



E mot de « Renaissance » qui a pris dans notre langue un sens très net en apparence, est le plus indécis, le plus nuageux qui soit. S'il veut signifier la malencontreuse idée qu'eurent nos vieux maîtres gothiques de pasticher les Italiens pour aboutir à l'art impersonnel d'un Lebrun, la Renaissance n'est pas du XVIe siècle, mais du XIVe. Entre autres fantaisies le duc de Berry eut celle de rechercher, non pas l'œuvre italienne textuelle, le pur produit du terroir transalpin, mais une sorte de compromis entre les travaux français et italiens, un mariage d'éléments hétérogènes, qui devint, dans le langage d'alors, « l'ouvraige de Lombardie ». Longtemps nous avions pensé que les œuvres, signalées sous cette étiquette dans les anciens inventaires, étaient en réalité des productions d'artistes méridionaux ; mais une constante recherche nous prouva que l'indication portait sur la manière, l'aspect général du travail et non sur son

extraction. Tel artiste français compose des peintures en « ouvraige de Lombardie » ; il lui suffit pour cela d'admettre les colorations vives et éclatantes, les tons blancs, certains motifs de décoration et d'architecture empruntés aux Lombards, aux Toscans ou bien aux Romains ; d'où ces miniatures, attribuées par tout le monde maintenant aux frères Limbourg, et qui ont une physionomie si particulière, tant dans le dessin que dans la couleur. En ne jugeant que par les yeux, — moyen périlleux et singulièrement décevant — les plus avisés critiques en étaient venus à donner aux Italiens la plupart des miniatures du célèbre livre d'*Heures* de Chantilly. Et pourtant l'art du Nord de la France se trahissait par des préoccupations de naturalisme, de charge, d'ironie bien rares chez les Italiens. L'architecture, le mobilier, les accessoires y étaient pleinement gothiques dans la plupart des cas ; les pignons du Nord, le système de forteresses, particulier à nos contrées, s'observaient communément. Pour qui raisonne sur des impressions d'œil, ces remarques de fait n'ont qu'une signification limitée. Aussi, quand M. Léopold Delisle donna le nom des frères Limbourg comme celui des auteurs *probables* des *Très riches Heures* de Chantilly (1), les tenants de l'Italie ne doutèrent pas que ces gens ne fussent allés étudier à Rome ou à Flo-

(1) Cette œuvre splendide sera sous peu publiée en fac-simile par M. le comte Paul Durrieu. Le manuscrit fut acquis en Italie par M. le du d'Aumale.

rence. Le fait de ne tenir compte ni des particularités relevées dans les œuvres, ni des dates, ni de rien, a conduit toute une école de critiques à expliquer par l'Italie les moindres histoires. Dans l'espèce il y eut une amusante méprise. Quelqu'un ayant vu dans le splendide manuscrit du duc d'Aumale — les *Très riches Heures* du duc de Berry — une *Adoration des Mages* voisine de celle de Gentile da Fabriano, crut avoir trouvé la preuve. Or, la fresque de Gentile a été datée par lui de 1423, ses héros y portent des costumes originaires de France ; et la miniature de Chantilly est au plus tard de 1415. Ce sont huit années d'écart. Si donc Gentile n'a pas exécuté la miniature, il l'a alors interprétée. Et il ne peut l'avoir exécutée puisque, d'après M. Delisle, elle serait des frères Limbourg. L'un des historiens du duc de Berry, M. de Champeaux, plutôt italianisant, est assez gêné par cette constatation ; il n'ose rien proposer, mais on sent que les frères Limbourg ne le satisfont pas. D'autres ont pensé, et peut-être l'ont-ils écrit, que rien n'avait empêché Gentile de travailler pour le Mécène français, le duc de Berry. Certes ! mais cet italien pur n'eût pas mis du français dans sa composition. On répondra qu'il a bien coiffé ses rois mages en 1423, comme nos seigneurs de 1400 à 1410 ; cela est vrai, mais alors il eût composé les plus beaux feuillets des *Très riches Heures,* puisque cette *Adoration* est dans le style absolu des autres. On objectera cependant qu'il y a en réalité deux *Ado-*

ration dans le manuscrit : une, avec une vue de Paris dans l'arrière-plan, avec Montmartre, Notre-Dame, la Sainte Chapelle et le château de Bicêtre ; l'autre, avec une ville indéterminée dans le lointain (1). Il eût donc fallu, ou que Gentile da Fabriano vînt à Paris, ou qu'on lui fournît des documents singulièrement précis; or, je me refuse à croire que le duc de Berry eût admis un travail fait en dehors de lui, à 300 lieues, pour lequel il eût été obligé d'attendre le bon plaisir d'un ouvrier étranger. Pourquoi discuté-je, si les miniatures sont de l'un des frères Limbourg, de Pol, qui est placé le premier dans la mention fournie par M. Léopold Delisle ?

Une chose m'a toujours frappé, c'est que Robinet d'Étampes, qui est un familier du duc, qui vit en commerce journalier avec le prince et ses artistes de chevet, qui les connaît tous dans leurs verrues, ne nomme jamais les Limbourg dans les inventaires, et ne leur attribue aucun livre. M. J.-J. Guiffrey note aussi cette particularité dans son *Introduction* aux inventaires du duc (2). La mention concernant les frères Limbourg, qui a été rapprochée d'une œuvre par M. Léopold Delisle, est dans l'inventaire du duc de 1416. Elle paraît bien formelle dans sa concision. Paul ou Pol de Limbourg et ses frères ont composé,

(1) La 1re est au fol. 51, la 2e au fol. 52 du manuscrit de Chantilly. Elles sont bien de la main du grand artiste qui a composé les grandes pièces du livre.

(2) P. LXXVIII.

au moment de la mort du duc, quelques feuillets d'un très beau manuscrit, les *Très riches Heures,* qu'ils ont laissé inachevé (1). La note porte : « Plusieurs cayers d'unes Très riches Heures que faisaient Paul et ses frères très richement historiez et enluminez ». Sans doute il y a là les plus fortes présomptions en faveur de Pol, l'enlumineur attitré du duc (ou mieux l'un de ses enlumineurs, car il en a d'autres). D'abord ce qui plaide en faveur des Limbourg, c'est le fait que le livre resta inachevé ; il l'est en réalité. Ensuite, qu'il y eut plusieurs mains et que le même n'a pas tout fait ; ceci se constate également. Enfin, le duc, si magnifique fût-il, n'aurait pas fait exécuter un manuscrit aussi beau que celui de Chantilly, une autre « Très riches Heures », sans qu'on en eût mis notice quelque part ; il n'y en a pas. Il faut donc, si les frères Limbourg sont en réalité les auteurs du manuscrit, ou qu'ils soient allés en Italie, qu'ils y aient demeuré, et, sans rien perdre de leur personnalité flamande ou française, qu'ils se soient tous trois approprié les thèmes milanais au point de se pouvoir confondre avec les Italiens. J'avoue mes doutes. Ils sont de deux sortes. Est-il absolument démontré que la mention concernant les *Très riches Heures* s'applique au manuscrit de Chantilly ? Ou bien le rédacteur du passage d'inventaire n'a-t-il pas, comme on l'a vu parfois, donné un nom pour un

(1) Cf. Léopold Delisle, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIX, p. 403.

autre ? Dans la précipitation forcée de ces catalogues rapides, rédigés par des indifférents le plus souvent, une mention peut être jetée au hasard, accueillie et définitivement située. J'ai constaté des mentions concernant François Clouet, dit Janet, qui le donnaient comme ayant peint des tableaux deux ans après sa mort. Il y en a de célèbres et de récentes dans les catalogues contemporains.

Pourtant l'indication n'est pas donnée absolument sans raison ; Pol et ses frères existent, leur nom de Limbourg est peut-être le nom de la ville d'où ils viennent ; leurs prénoms, en tout cas, le feraient supposer. Ils se nomment Pol, Hennequin et Hermann. Une pièce des archives nationales, souvent citée, nous les montre en 1412 peintres et valets de chambre du duc ; elle les nomme Paul, Hermand et Jehannequin (1). La réunion de ces trois noms n'est pas ordinaire, le nom d'Hermann surtout n'est pas commun chez nous ; ce pourrait être Armand, mais lié à celui de Limbourg, il est une note d'extraction bien topique. Les Français toutefois estropient ces prénoms : Pol est parfois Polequin ou Baulequin ; Jehannequin est Hennequin, Iehannequin, Jacquemin ; Hermann est Hermand ou peut-être Armand.

(1) Arch. Nat. KK 258, fol. 51 v°. « Paulo de Limbourc et Hermando et Jehannequino, ipsius fratribus, et varletis camere dicti domini ducis, per modum pignoris et securitatis summe mille scutorum auri..., etc. » Le duc de Berry leur remet un rubis comme gage d'une somme de *mille écus* qu'il leur doit (1412).

Nous l'avons vu ci-devant au chapitre v, il y a, en 1397, chez le duc Philippe de Bourgogne, un peintre venu de la Gueldre, dont le nom est Hennequin ou Jean Maelwael ; il succède à Jean de Beaumetz en qualité de peintre officiel à Dijon. Il peint sur bois, il peint à fresque, et estampe ses fonds au moyen de cuivres taillés par lui. Les comptes le nomment Malouel, Maluel, ou même Manuel. Ce n'est pas du tout le barbouilleur dont parlent Crowe et Cavalcaselle. Cet Hennequin Maluel ou Malouel mourra en 1412. Il aura épousé une bourguignonne, Eloye Amiot, et en aura eu deux filles. Le duc lui a acheté une maison de 300 livres à Dijon, et en 1421 sa femme reçoit encore une pension de 120 livres sur la saunerie de Salins (1).

S'il meurt en 1412, il a au moins cinquante ans ; il en avait donc à peu près 35 au moment de son entrée au service du duc ; approximativement, il fut né aux environs de 1350-60.

En 1402 on lui voit un compagnon de son nom et portant le prénom de Pol ou Polequin. Tous deux travaillent à une bible pour le duc de Bourgogne, qu'on a cru être le manuscrit 167 de la Bibliothèque nationale, mais ce manuscrit est sûrement antérieur à 1402, et ne peut leur être donné (2).

Hennequin Maluel ou Malouel et Polequin, son

(1) Ci-devant, p. 156.

(2) De Champeaux et Gauchery, *Travaux d'art du duc de Berry*.

compagnon, ont de jeunes parents venus à Paris vers 1395, pour travailler du métier d'orfèvrerie. Ce sont des enfants encore, ils ont 14 ans environ et sont frères. La peste les ayant chassés de Paris, ils rentrent dans leur pays ; mais en passant par le Brabant ils sont retenus prisonniers par les Bruxellois et mis à rançon. Ils sont orphelins de père, et leur mère est pauvre. Le duc de Bourgogne paie la rançon de 55 écus en 1400. L'acte de rachat les nomme : « Hermant Maluel et Jacquemin Maluel frères, jonnes enfans et nepveus de Jehan Maluel paintre et varlet de chambre du duc de Bourgogne (1) ».

Remarquez bien que nous avons là deux des prénoms des Limbourg, *Hennequin* et *Hermann* ; que *Polequin*, d'un autre côté, est chez Jean Malouel l'oncle. C'est donc Polequin, Hennequin et Hermann. La coïncidence serait curieuse, si le nom de Limbourg ne venait enlever les doutes. Pour les rédacteurs de la pièce de rançon, la Gueldre était un pays éloigné, mais les « trois frères » étaient-ils pas plutôt de la ville de Limbourg dans l'arrondissement de Verviers, que le duc Jean de Brabant avait assiégée en 1388 ? Le nom de Limbourg serait comme pour Jean d'Orléans ou Jean de Paris, un nom d'origine ; le nom patronymique serait Malouel ou Maelwael. Polequin, le plus âgé des trois frères, aurait rejoint son oncle à Dijon, à la mort de son père, et ses frères auraient

(1) Dehaisnes, III, 79.

appris à ciseler et à graver à Paris dès quatorze ou quinze ans, en 1398. Ils ont vingt ans en 1403 ou 1404, et comme le duc les a rachetés, c'est donc Pol et Hennequin dont il est fait mention dans l'acte cité par M. de Champeaux en 1402-3.

« A Polequin Manuel, et Janequin Manuel enlumineurs lesquelz Monseigneur (le duc de Bourgogne) a fait retenir pour faire les ystoires d'une très belle et très notable bible qu'il avoit depuis peu fait commencer. Iceux Janequin et Polequin ne pourroient se louer à aultres que mondit seigneur, mais entendre et besongner seulement à l'ouvraige d'icelle..., etc. »

Que, de chez le duc de Bourgogne, Pol, Hennequin et Hermann soient venus chez le duc de Berry, c'est l'évidence. A la mort de Philippe le Hardi, survenue en 1404, Jean de Berry est dans son plus beau moment de collectionneur. Il reçoit de son frère une bible, comme nous l'allons dire. Or, les Limbourg ne sont pas nommés chez lui avant cette date. La conclusion paraît s'imposer. Pol, Hennequin et Hermann, les « trois frères enlumineurs » sont les Malouel neveux. L'oncle reste en Bourgogne où il continue à travailler pour Jean sans Peur. Les neveux, qui connaissent Paris, où ils ont vécu déjà, et où ils ont fait leur premier apprentissage, y sont revenus, ceci n'est guère douteux.

Si l'on tient pour valables ces conclusions, il ne paraît pas que les jeunes Malouel dussent rien à leur patrie et que Hubert Van Eyck leur eût servi de

mentor. Pol devait être à Dijon avant 1398, puisqu'il n'a pas accompagné ses frères à Paris. Comme il mourra au temps de la jeunesse de Jan Van Eyck en 1430, nous pouvons lui croire alors au moins cinquante à cinquante-cinq ans. Il en eut compté au moins vingt en 1398, il en avait vingt-six en 1402-4 à la date de son travail d'enlumineur pour le duc de Bourgogne. Tous ces rapprochements ont le mérite de la vraisemblance ; la similitude de prénoms, — de prénoms rares et inhabituels en France, — confirment l'opinion.

Mais alors si les Limbourg-Malouel ont étudié à Paris, à Dijon près de leur oncle, et sont venus ensuite chez le duc de Berry, s'ils ont enluminé les *Très riches heures,* où donc ont-ils pris les éléments lombards de leurs œuvres ? Quand seraient-ils allés en Italie ? Entre 1404 et 1410, à l'époque où on les trouve chez le duc de Berry ? Cela ne serait pas impossible en soi ; dans ces six années, soit qu'ils eussent été envoyés par le duc d'Orléans dans ses domaines d'Asti, soit qu'ils fussent allés à Rome ou à Florence, les trois Limbourg ont eu le temps de s'assimiler l'art des Italiens, leurs procédés de couleurs, leurs thèmes giottesques de composition. Mais pour ceci, avaient-ils donc tant besoin de passer les Alpes ?

*
* *

Il y a à la Bibliothèque nationale, dans le fonds français n° 166, une admirable bible moralisée, restée,

elle aussi, inachevée et, comme les *Très riches Heures* de Chantilly, venue entre les mains d'étrangers qui y ont fait ajouter leurs armoiries et finalement la donnèrent à terminer à des artistes secondaires. Ce livre, qui n'a pas la réputation qu'il mérite, paraît être fort rapproché, dans le travail de ses miniatures, du célèbre manuscrit de Chantilly. M. de Champeaux avait déjà signalé ces ressemblances, sans en tirer toutes les conséquences utiles. Sur le feuillet de garde un des artistes de la première partie, praticien exquis et incomparable, a laissé le dessin, en grand format, d'un saint Jérôme. C'est, à n'en pas douter, le modèle d'un reliquaire merveilleux, car il a pris soin de mettre des pieds de support à l'édicule où le saint est assis. Répété dans les petites miniatures du manuscrit, retrouvé, à peu près identique dans sa pose, aux *Très riches Heures* de Chantilly, le saint Jérôme est un de ces produits franco-lombards, plus français que lombards cependant, que le duc de Berry affectionnait particulièrement. Ses inventaires nomment *ouvraige de Lombardie,* comme nous dirions aujourd'hui, *dans la manière lombarde,* tous les travaux conçus dans ce style un peu bâtard, où nous apercevons l'influence indéniable des Parisiens dans la composition, celle de Sluter et des sculpteurs, dans les draperies, et celle des Lombards dans certains motifs d'architecture et de coloration.

J'ai dit que le dessin initial du manuscrit 166 était dans la façon d'un reliquaire, il est de plus l'œuvre

d'un homme habitué aux travaux d'orfèvrerie ou d'architecture. Tout y est d'une précision, d'un fini incomparable. Les petits saints, campés sur des socles dans le haut, sont, à la fois, descendants des prophètes du *Bréviaire de Belleville,* et de ceux du Puits de Moïse de Sluter. Donc, si les Limbourg ont étudié l'orfèvrerie à Paris, s'ils ont été chez leur oncle à Dijon, voici bien des vraisemblances en leur faveur. Le manuscrit 166, si expressément voisin des *Très riches Heures* de Chantilly, en certaines parties, serait donc également leur œuvre, mais il faudrait toujours supposer qu'ils sont allés en Italie et qu'ils sont allés à Dijon, si on ne les assimile pas aux Malouel comme je l'ai fait.

M. Bernard Prost, à qui l'art français est redevable de ses documents les plus précieux, a publié d'après les Comptes des Archives de Dijon une mention fort curieuse, dont nous devons tenir le plus grand compte (1). Cette note vise une *bible moralisée* comme est le manuscrit 166, également écrite en latin et en français, que le duc de Bourgogne faisait exécuter au moment de sa mort et qu'il légua *inachevée* au duc de Berry.

« A Jacques Raponde la somme de LX frans d'or lesquelz du commandement de feu Mgr le duc, que Dieu pardoint (Philippe le Hardi mort en 1404) et par ordonnance de Maitre Jean Durand, ycelluy Jacques

(1) *Archives historiques,* 1er juin 1891, p. 337.

bailla et délivra pour faire ystorier la Bible en latin et en françois que ledit feu Mgr faisoit faire, laquelle mondit seigneur a donnée à Mgr de Berry, aux personnes qui s'ensuivent :

« C'est assavoir à Imbert Stanier enlumineur XXIV francs le 1er jour de mars mil CCCC et III. *Item* le IIIe jour du mois ensuivant à Jacques Cône PEINTRE XX francs. *Item* à Haincelin de Haguenot, enlumineur, le XXVIIe jour de may mil CCCC et quatre, XVI frans. »

Remarquons que seul Jacques Cône est *peintre,* que ses compagnons sont des enlumineurs, qui probablement travaillent sur ses dessins.

Ainsi, et avant tout, voilà un prince qui a, dit-on, chez lui les plus grands artistes de l'Europe, et qui demande à un Italien établi à Paris, de lui faire illustrer une Bible moralisée. Ce Raponde est connu ; il est comme son compatriote et collègue Pierre Sacco, dit de Vérone, un de ces entrepreneurs ultramontains installés chez nous, où ils font tous les métiers, même, s'il faut, celui d'espion. Raponde emploie Imbert Stainier, et nous pourrions retrouver, sous ce nom, un piémontais, Umberto Stanieri, vraisemblablement. Jacques Cône ou Coëne, *peintre,* son compagnon est illustre comme nous l'allons dire, et celui-là est allé en Italie ; c'est un Flamand, venu de Bruges, et définitivement installé à Paris. Quant à Hancelin de Haguenau, c'est un Alsacien, Hans, tout porte à le croire ; il a peut-être un autre nom, Jean d'Allemagne.

M. de Champeaux se refusait à retrouver dans la

note en question le manuscrit 166 de la Bibliothèque nationale, sous le prétexte que ce manuscrit inachevé n'eût pas été offrable. Ceci n'est pas une raison, les *Très riches Heures* le prouvent ; le duc le léguait à sa mort, dans l'état où il était à ce moment ; « il le faisoit faire », donc il était encore entre les mains des artistes, lui ne l'avait jamais vu. Ce manuscrit passa vraisemblablement ensuite au comte de Savoie, comme les *Très riches Heures* ; un artiste admirable, de 1450 environ, le continua. J'ai dit quelque part que je croyais cette partie du travail de la main de Jean Fouquet jeune ; de Champeaux y voit une œuvre de Roger La Pasture (1). Ce qui est certain, c'est que le livre fut à la famille de Longwy dans un temps, puis aux Saint-Vallier Poitiers, et à la grand-sénéchale Diane de Poitiers. Était-ce un don du comte de Savoie ? Une certaine partie du manuscrit fut continuée par le médiocre artiste qui fut chargé par le comte Vert, petit-fils du duc de Berry, de terminer les *Très riches Heures* de Chantilly. C'est là un fait indiscutable. La fortune des deux livres paraît donc avoir été concurrente : tous deux sortirent des trésors des princes de Savoie vers la fin du xve siècle.

Il faut reconnaître, avant toutes choses, que la partie initiale du manuscrit 166, jusqu'au folio 40 environ, est l'œuvre de trois ou quatre mains, différentes

(1) Le travail de ce nouvel artiste commence au fol. 40 r° sur les dessins des prédécesseurs laissés inachevés, jusqu'au fol. 47. Fouquet aurait fait 141 miniatures, voir Champeaux, p. 161.

dans l'enluminure, mais semblables dans la composition. La première très habile, plus hiératique, très italienne d'aspirations et de coloris, mais d'un sertis plus dur, quoique fort adroit, conviendrait assez bien à Imbert Stainier, le premier noté. Il n'y aurait pour celui-ci nulle difficulté à admettre l'ouvraige de Lombardie, puisque son nom semble indiquer un Piémontais. La seconde main, plus experte, plus audacieuse, d'un naturalisme délicieux, est sûrement du Nord. Les Italiens de cette date n'ont ni ce charme, ni cette ironie. Les tons crémeux de la peinture sont en dehors de tout ce que nous connaissions d'auparavant ; ils sont dans la note expresse des plus belles miniatures des *Très riches Heures*. Ce serait là l'œuvre de Jacques Coëne ou Cône, le *peintre* flamand, qui aurait fourni la composition du tout. Une troisième main, opérant *sur les dessins du second artiste,* est plus lourde, plus raide, ce serait celle de Hans de Haguenau. Or, la part que je donnerais volontiers à Jacques Cône est justement celle où nous retrouvons des scènes transcrites presque sans changements dans les *Très riches Heures* de Chantilly, notamment pour le *saint Jérôme* au folio 18 des *Heures*.

Mais une autre série de remarques et diverses constatations nous démontrent l'identité absolue entre le manuscrit français 166 de la Bibliothèque nationale et les *Très riches Heures*. Par exemple on peut facilement retenir ceci, c'est que les feuilles d'acanthe des colonnettes gothiques, au lieu d'être traitées en

feuilles dans les *Très riches Heures,* sont façonnées en billes rondes, très spéciales, à la fois dans l'un et l'autre livre, et aussi, nous le dirons, dans certaines miniatures d'un autre manuscrit du duc de Berry, les *Heures de Turin,* qu'on a cru terminées par Van Eyck (1). Mais voici qui est plus concluant. Il y a dans les *Très riches Heures* de Chantilly une *Création du monde* (2) où l'on voit Adam et Eve dans des attitudes peu coutumières. Adam est à genoux et Eve debout ; or ce sont justement et exactement les poses d'une *Création* dans le manuscrit français 166. Les bœufs du labourage des *Heures* de Chantilly, plus petits que nature par rapport aux hommes, sont également pareils au folio XIII, colonne 2, pièce 3 du manuscrit français 166. Les cornes ont une forme très singulière et identique dans les deux cas. Une autre remarque non moins capitale est celle-ci. Les *Heures* de Chantilly ont, à chaque page de leur calendrier, au sommet, la représentation d'un chariot branlant portant le soleil ; or ce chariot est copié dans le folio XIV, première colonne, pièce 1 du manuscrit 166. Un serpent-femme de la *Création,* celui qui conseille à Eve de manger la pomme, est le même dans le 166 et les *Très riches Heures*. Et voici qui est aussi décisif : les artistes du 166 ont un thème de montagnes en tire-bouchon très spécial ; c'est une

(1) Comte Paul Durrieu, *Les débuts des Van Eyck*, 1903, in-4. Il en sera parlé ci-après.

(2) Fol. 25 du ms.

montagne de ce genre que l'artiste des *Heures* de Chantilly a mis en arrière du château de Mehun-sur-Yèvre au folio 161, dans une représentation de la *Tentation du Christ* dont nous avons parlé ci-dessus.

Avec Jacques Cône et Imbert Stainier se trouveraient mieux expliquées les influences italiennes, peu compréhensibles de la part de trois frères « allemands », dont toute la science est flamande ou française, puisqu'ils ne paraissent pas avoir visité d'autres pays que la Bourgogne et la France. Quant au style flamand que la première main ne montre pas, c'est que Imbert Stainier n'en a aucune idée. La seconde manière au contraire, celle de Jacques Cône, est résolument franco-lombarde par moitié, et la raison en est facile à déduire ; Jacques Cône a vécu à Milan, il y a travaillé, il y a été amené par un Français, Jean Aucher, établi là-bas comme Raponde l'est à Paris. Raponde, Pierre de Vérone, Jean Aucher sont de ces intermédiaires, de ces commissionnaires, comme on en trouve alors en grand nombre, dont la mission est d'appeler, au lieu où ils habitent, les praticiens les plus habiles. Jean Aucher connaît Jacques Cône, qui habite Paris, et Jacques Cône est venu jeune à Paris, ainsi que beaucoup de ses compatriotes, parce que les débouchés y sont plus assurés et le travail mieux payé. Aucher qui fait des voyages d'affaires chez nous en 1382, 1398 et 1411, a rencontré Cône en 1398. Il le sait fort expert en manipulation de couleurs, il lui

demande des recettes (1). La ville de Milan, ayant alors l'intention de faire construire le dôme, s'adresse à Aucher pour obtenir de lui un architecte-peintre capable de fournir le plan. Aucher indique Jacques Cône, et un Français, Jean Mignot, dit de Compiègne, « Companiosus ». C'était en 1399; les deux artistes s'abouchèrent avec la fabrique du dôme de Milan et partirent. Cône recevait 24 florins de 32 sous par mois, pour lui et son élève; Jean Mignot 20 florins.

Ils sont à Milan le 7 août 1399, d'après les registres des Annales de la fabrique ; ils ont fait la route en 7 jours. Mais la venue de ces étrangers a considérablement froissé les architectes italiens, ils s'emploient à ruiner la réputation des deux Français qui, ayant fourni des plans, commencent la bâtisse, et s'apprêtent à décorer le dôme de peintures ! Sur un futile prétexte Jacques Cône fut renvoyé. Mignot resta ; mais on lui chercha mille querelles. On l'accusa de baisser par trop un chapiteau, et on le congédia (2).

L'année pendant laquelle les deux compagnons vécurent à Milan peut avoir été mise à profit par eux dans le sens des acquêts lombards. Ils ont connu à Milan un médiocre peintre, Jean de Modène, dont

(1) Un greffier de Paris qui faisait dans le commencement du XVe siècle un traité des couleurs, Jean Lebègue, a consigné les renseignements fournis par Cône à Aucher dans un ms. aujourd'hui à la Bibl. nationale latin 6741, fol. 81 v°.

(2) Tous ces renseignements sont pris dans les *Annales de la fabrique de Milan*, I, p. 197 par de Champeaux.

le comte Durrieu possède une œuvre; ils ont connu aussi un artiste, au nom étrange pour un italien, Michelino da Vesucio, dont on fera un Michelino da Bezozzo, qui devait être Michelin de Vesoul. Le nom de Michelin, inhabituel en Italie, est encore aujourd'hui un des noms les plus répandus à Vesoul. Mais je ne m'attarde pas, je constate en hâte que, si Jean d'Arbois est là-bas, pourquoi un Michelin de Vesoul n'y serait-il pas ?

On conçoit alors que « l'ouvraige de Lombardie » si expressément remarqué dans le manuscrit des *Très riches Heures,* et dans le manuscrit 166 de la Bibliothèque nationale, a pu avoir pour cause le voyage à Milan de Jacques Côme et de Jean Mignot, de Compiègne. S'il m'était prouvé, de péremptoire façon, que les *Très riches Heures* sont des Limbourg, j'admettrais alors que ceux-ci furent à Paris en relations avec les ateliers de Raponde ou de Pierre de Vérone, et cherchèrent à s'assimiler les éléments lombards dont le duc de Berry se montrait très affriolé. Mais je crains la note d'inventaire appliquée aux *Très riches Heures*; une simple erreur de copiste et le tour est joué, joué *ad æternum,* puisque les successeurs répètent, et consacrent. Ce qui est certain c'est que l'artiste des *Très riches Heures,* celui du calendrier, est un grand maître, un *peintre,* un *architecte,* un dessinateur de tout premier rang, qu'il est aussi pour une part dans le manuscrit 166, et qu'il a fait la composition finale des *Petites Heures,*

manuscrit latin 18014 à la Bibliothèque nationale (1). Or les Limbourg ne nous donnent pas cette impression flatteuse, d'après les notes que nous possédons, quand, bien au contraire, Jacques Cône ou Jean Mignot paraissent des praticiens consommés. N'oublions pas que Cône a, sur son art, les connaissances pratiques les plus étendues, Aucher nous l'apprend dans le manuscrit de Lebègue cité plus haut. Cône fournit des recettes de couleurs allant sur papier, parchemin, toile, bois, bois plâtré et linge « in sindone ». Il connaît l'huile en 1398, à une époque où les Van Eyck sont au berceau. Pour que les Milanais consentissent à le faire venir à grands frais, il fallait que sa réputation eût forcé les Italiens à convenir de sa supériorité, et cela n'était pas si commun alors. La façon dont il entendait le paysage n'était-elle point la déterminante ? Le calendrier des *Très riches Heures* semblerait autoriser cette hypothèse, au cas qu'il fût de lui.

Quant à Jean Mignot, le « companiosus », le « normannus » d'Aucher et de la Fabrique de Milan, le compagnon de Cône, il s'est lié avec les artistes de là-bas. En 1411, il est chez Pierre de Vérone, comme le note Aucher dans le manuscrit de Lebègue (2). Il connaît la recette d'un bleu d'outremer admirable

(1) Cette miniature exquise rappelant le duc à table des *Très riches Heures* de Chantilly, montre le vieux duc accompagné de ses courtisans, sortant d'un de ses palais. Il porte une robe foncée et un bonnet fourré.
(2) Bibl. Nat. ms. lat. 6741, fol. 39 v°.

que Jean Aucher vient lui demander à Paris, chez Pierre de Vérone où il loge. Ce bleu d'outremer n'est-il pas celui des *Très riches Heures,* si merveilleusement beau ?

N'oublions pas que Pierre de Vérone, pour qui travaillent Jacques Cône et Jean Mignot, est le garde des livres du duc de Berry, qu'il est en France depuis plus de vingt-trois ans, en 1415, lorsqu'on l'inquiète, et qu'on l'implique dans une affaire d'espionnage (1). Que nous n'ayons pas l'état des sommes payées par lui au nom du duc, ceci peut s'admettre très bien par le fait que ces ordonnancements lui restèrent et furent perdus. Mais j'avoue que toutes les remarques, ci-dessus présentées et groupées, me gênent fortement pour admettre, sans discussion, les frères Limbourg comme les auteurs possibles des *Très riches Heures* de Chantilly; c'étaient d'ailleurs des enlumineurs et non des *peintres.* La réputation, l'autorité de Jacques Cône et de Jean Mignot, leur passage à Milan, leur séjour à Paris chez Pierre de Vérone, leur qualité de peintres et d'architectes émérites, de techniciens consommés, — *la note d'un manuscrit composé par Jacques Cône en* 1404, à son retour d'Italie et qui peut être en partie de sa main, — toutes ces considérations donnent consistance à l'opinion ci-devant indiquée, à savoir que les *Très riches Heures* sont probablement de lui et de Mignot. Ce seraient eux qui eussent éta-

(1) De Champeaux et Gauchery, *Les travaux d'art*, p. 133.

bli chez le duc de Berry les thèmes du compromis franco-lombard, l' « ouvraige de Lombardie », qui note le style d'une œuvre et non sa provenance.

Et lorsque Jacques Cône retourne à Bruges, après 1415, il peut enseigner aux Van Eyck certains secrets, des méthodes nouvelles, celle du paysage aérien entre autres, que le duc de Berry lui a imposée, si l'on peut dire, dans son amour du naturalisme et du vécu. Toutes ces opinions me sont personnelles, je n'en fais pas un article de foi, mais je les présente aux savants et les soumets humblement à leurs réflexions. Il y a vraiment trop peu d'apparence que des enfants de 16 ans, en 1398, aient eu, avant 1415, l'autorité suffisante, le rassis, le posé que nous rencontrons dans les *Très riches Heures*. Et celui qui a composé la miniature initiale de cet admirable livre a fait aussi des peintures. S'il est Jacques Cône, il a des recettes incomparables, des techniques spéciales, qui nous laisseraient peut-être lui attribuer certains tableaux illustres dont bénéficient en ce moment les frères Van Eyck.

*
* *

M. Georges Hulin, de Gand, a déjà consigné une partie de nos idées dans un opuscule intitulé *Les Très riches Heures,* de Jean de France duc de Berry par Pol de Limbourg et ses frères (1). Mais il a côtoyé

(1) Extrait du *Bulletin de la société d'histoire et d'archéologie de Gand*, 1903, in-8.

certaines opinions émises ci-dessus, sans les approfondir. M. Hulin est un esprit jeune, ingénieux, et ce qui ne déplaît pas aux progressistes, un marcheur en avant. Nous nous entendons très bien sur beaucoup de questions ; il nous a houspillés à propos de notre indifférence, il a eu mille fois raison.

Depuis le remarquable article publié par mon ami le comte Paul Durrieu, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, sur les débuts des Van Eyck (1), j'ai toujours été préoccupé d'un rapprochement à faire entre les *Heures* de Chantilly, et cet autre manuscrit célèbre, les *Heures* dites de Turin, récemment publiées par M. Durrieu en l'honneur de M. Léopold Delisle (2). Le manuscrit de Turin a été dispersé ; il y en a des fragments à Turin, à la Bibliothèque nationale, il y en a chez M[me] la baronne Adolphe de Rothschild, il y en a au musée du Louvre. Quelques-unes des miniatures du manuscrit originaire ont été peintes après la mort du duc de Berry, pour un Bavarois, le comte Guillaume IV de Hainaut-Hollande, en 1416, M. Durrieu l'a démontré péremptoirement. A cette époque le duc de Berry est mort ; le comte de Hainaut, Guillaume IV, est du parti des Bourguignons, mais il a son hôtel à Paris, et sa fille Jacqueline a épousé le

(1) Comte P. Durrieu, *les Débuts des Van Eyck*, 1903, in-4.

(2) *Heures de Turin. Quarante-cinq feuillets à peintures, provenant des Très belles Heures de Jean de France, duc de Berry.* Paris, 1902. Depuis, ce manuscrit, infiniment précieux, a disparu dans l'incendie de la Bibliothèque de Turin en 1904.

dauphin, fils de Charles VI, en 1413. Lui-même est neveu du duc de Berry par sa femme Marguerite de Bourgogne, sœur de Jean sans Peur. M. Durrieu est arrivé, grâce à des documents irréfutables, à placer la date de la principale miniature du manuscrit entre 1416 et 1417, date de la mort de Guillaume IV, et il penche en faveur d'un travail des frères Van Eyck. De fait, bien des rapprochements donneraient gain de cause à M. Durrieu, si nous ne pouvions faire certaines remarques assez singulières qui mettent les *Heures de Turin* pour cette partie donnée aux Van Eyck extrêmement près des *Très riches Heures* de Chantilly, et du manuscrit 166 de la Bibliothèque nationale.

D'abord, et M. Durrieu l'a noté, les perspectives aériennes sont celles du manuscrit de Chantilly, notamment dans le *Christ glorieux,* dans le *Baiser de Judas,* dans la *Pietà,* dans l'*Oraison de sainte Marthe,* la plus admirable pièce de la série, où la mer est traitée par un artiste impeccable, avec un château rappelant celui de Douvres.

De plus l'architecture est tenue par un professionnel, surtout dans le *Christ glorieux*; mais cet artiste a des pratiques particulières, les fleurons de ses pinacles sont arrondis en billes, les petits pilastres sont évidés, dans le style absolu du manuscrit des *Très riches Heures* et du 166. Les plis des robes ne sont point brisés, et la preuve en est dans le rapprochement fait par M. Durrieu entre les *Vierges* de Turin et celles de *l'Agneau mystique* de Gand attribué

aux frères Van Eyck par les traditions. Or la caractéristique des plis dans le manuscrit de Chantilly et dans le 166 de la Bibliothèque nationale, qu'on dit des frères Limbourg, est d'être souples et arrondis. D'autre part, si l'on veut bien opposer à la miniature du Guillaume IV sur le rivage de la mer, tirée des *Heures* de Turin et publiée par M. Durrieu, certaines miniatures du calendrier de Chantilly, on constatera des rapports fort curieux. Les petits personnages du lointain sont ceux des rives de la Seine dans le calendrier pour le mois d'octobre, et ceux-ci, notons-le bien, se voient également dans une peinture célèbre, la *Vierge d'Autun* au Louvre, en compagnie des pies qui sont aussi dans le manuscrit. Certes il devient très audacieux de rien affirmer ; on doit se contenter d'appeler l'attention sur ces points, et de chercher une cause à ces ressemblances étranges. N'imaginerait-on pas que Jacques Cône, au cas où il fût retourné à Bruges après la mort du duc de Berry, se fût mis au service du neveu de celui-ci, Guillaume IV de Bavière ? L'obscurité régnant sur la vie et les œuvres des Van Eyck, en dépit de tous les efforts de restitution, le peu de documents possédés, l'impossibilité où l'on est de faire la part stricte des deux frères, même de prouver qu'ils aient jamais fait de la miniature, autorisent les recherches à côté. En vérité savons-nous même comment Hubert Van Eyck entendait la nature ? A-t-il travaillé seul à *l'Agneau* de saint Bavon, ce sujet emprunté aux thèmes français

du XIVe siècle, aux *Apocalypses,* aux tapisseries ? Bien mieux — et saisissons les contradictions — s'il y a deux pièces identiques au monde, c'est la *Vierge d'Autun* du Louvre et le *Chanoine Van de Paele* de Bruges. La vierge, l'enfant, le décor, la technique sont semblables. Or, le premier est donné à Hubert; le second daté de 1436 à Jan Van Eyck. Je sais que la date est aussi peu sûre que le sont les pancartes concernant l'*Agneau mystique* de Gand, mais enfin les traditions sont respectables et j'en tiens compte. Admettons que la *Vierge d'Autun* du Louvre soit de Hubert; *Van de Paele* alors est de lui, la *Vierge au Chartreux* de Berlin, celle de M. Gustave de Rothschild aussi. Ce sont là des œuvres bien différentes des tableaux donnés à Jan Van Eyck. Le paysage tient ici une place énorme, prépondérante et les *intentions* sont justement celles des *Très riches Heures* de Chantilly. Si l'on pousse les concordances, il faudra reconnaître, que dans ces mêmes *Heures* de Chantilly, le duc de Berry à table au mois de janvier, avec ses officiers, exactement costumés comme le prétendu Rolin de la *Vierge d'Autun* au Louvre, portant la même coiffure, les mêmes robes brochées, est un peu troublant. La manière de peindre, la façon pointilleuse et méticuleuse de dire les accessoires, de rendre les étoffes, les lingeries, jusqu'à certain écran en osier, l'attention parfois un peu mesquine de ne rien omettre, sont justement les caractéristiques du tableau du Louvre, de la *Vierge au Chartreux,* et du

Chanoine de Paele. Je redoute extrêmement les notes d'inventaire, mais les inscriptions des cadres, comme celle du *Chanoine de Paele,* sont plus à craindre encore. Elles ont été effacées, reprises, refaites, on y a ajouté des dates, des mentions, on y a mis des louanges pour l'artiste. L'inscription en dit vraiment trop parfois ; les peintres de ce temps y mettaient plus de discrétion. On dira que je cherche à détruire sans reconstruire, mais est-il besoin de reconstruire ? Ces morceaux merveilleux, qu'on le veuille ou non, sont sous l'inspiration des peintres français, touchés d'une nuance d'ouvraige de Lombardie ; ils procèdent de la directe influence du duc de Berry, de nos thèmes graphiques. En fait de paysage, les Van Eyck ne nous ont rien révélé, car les tableaux cités ci-dessus, et qui en renferment de tout à fait remarquables, ne sont pas *sûrement* d'eux. J'insiste en faveur de Jacques Coëne ou Cône. Ce que nous savons de lui et de sa pratique est autrement précis que ce que nous racontent les légendes des Van Eyck. M. Durrieu ne démontrait-il pas récemment que, sur un tableau de la collection du duc de Devonshire, la signature de Van Eyck était un faux éhonté (1). Il y en a d'autres. Jacques Cône, qui était sûrement un grand artiste, un maître, en 1399, qui a vécu en Italie, qui a travaillé pour le duc de Berry dans un atelier parisien,

(1) Comte P. Durrieu, *Communication à la Société des Antiquaires de France*, 26 septembre 1902.

qui est un oublié, un méconnu, doit être recherché dans les archives. J'insiste sur un point de détail infinitésimal ; l'artiste du calendrier des *Très riches Heures* de Chantilly peignait volontiers des pies ; il y en a dans le tableau de la *Vierge d'Autun*. Je dirai peut-être un jour pourquoi je devine un rapport entre Jacques Coëne et la pie ; je ne suis pas encore assez sûr de cette manière de signature, mais je veux l'avoir signalée (1). Enfin, lorsqu'on aura débarrassé l'histoire des Van Eyck de toutes les interpolations ultérieures, qu'on aura convenablement émondé la chronique artistique des Flandres des fables qui en sont la base, peut-être le Brugeois, parisien et lombard, Jacques Coëne ou Cône apparaîtra-t-il comme ayant collaboré à l'*Agneau mystique,* cette mosaïque singulière de manières, de techniques et d'intentions. Il faut ne pas oublier qu'il était parti à Milan, non seulement pour y construire le dôme, mais pour le décorer de peintures. Cet homme mérite qu'on le connaisse mieux ; sa biographie pourra, je l'espère, procurer quelque étonnement.

L'« ouvraige de Lombardie » indiqué en divers passages des inventaires du duc, notamment au sujet du *Josèphe* — que termina si magistralement Jean Fouquet, et dont M. Yates Thomson a retrouvé le second volume assez récemment — l'ouvraige de Lombardie est le style particulier élaboré à Paris dans les ateliers

(1) M. Durrieu pense avoir découvert un manuscrit de la main de Cône. Nous attendons ses conclusions avec un vif intérêt.

de Raponde et de Pierre de Vérone, par un commerce constant de ceux-ci avec l'Italie. De même Jean Aucher introduisait en Lombardie l'*Ouvraige de France* si l'on en juge par le passage de Jean d'Arbois(1), de Jacques Cône, de Mignot, de Michelino da Bezozzo (de Vesoul) et d'autres très nombreux. « L'ouvraige de France » a donné à l'Italie le naturalisme de Gentile et de Pisanello, en précisant certains éléments aperçus en suspension, dans l'œuvre de leurs prédécesseurs. Et lorsque Jean Fouquet adaptera à ses mœurs gothiques « l'ouvraige de Lombardie », ce n'est pas seulement dans son voyage à Rome que le style toscan lui aura été révélé. Il aura connu les Limbourg, peut-être à Bourges, et tant d'autres, qui s'étaient appliqués à généraliser cette formule. Il reste beaucoup à faire pour démontrer la pénétration réciproque de la France et de l'Italie. Pour nous les débuts de cet accord eurent lieu aux environs de 1380, et le duc de Berry, le duc de Bourgogne, les papes d'Avignon auparavant, préparèrent le mouvement, en envoyant leurs artistes en Italie et en accueillant les Italiens en France. Aucher, Pierre de Vérone et Raponde, personnages secondaires, véritables « utilités », suivant le terme consacré au théâtre, furent les intermédiaires ; et ils ne le furent pas seulement pour la peinture ou les manuscrits, mais pour l'orfèvrerie, l'architecture, la sculpture, la tapisserie.

(1) Voir ci-devant p. 145.

CHAPITRE VIII

LA QUESTION DES VAN EYCK

L y a donc et il y aura de plus en plus une question des Van Eyck. Ces hommes providentiels, ces miracles incarnés, ont-ils réellement inventé des choses, en ont-ils mis au point d'autres, comme on se plaît à nous le répéter depuis le milieu du XVI[e] siècle ? Le côté légendaire et mystérieux de leur histoire ne résiste pas toujours à l'examen. Nous avons indiqué, dans notre préface, un certain nombre de majorations, beaucoup de sollicitations de textes, et d'indiscutables méprises. Ce n'est pas le vain plaisir de détruire qui nous guide, ni, comme on l'a dit, une question de clocher. Aux XIV[e] et XV[e] siècles, les Van Eyck, tout nés qu'ils fussent à Maeseyck, tout flamands qu'on les sût, et parlant le patois germano-flamand, n'en sont pas moins des français, des succédanés de parisiens, des produits de notre

terroir Le qualificatif *Johannes gallicus* appliqué à Jan Van Eyck par des Italiens, ne vise nullement la nationalité originelle du peintre, mais sa tendance esthétique, son genre, son métier si l'on veut (1). Entre Gentile da Fabriano et Johannes, il y a un fossé profond ; l'un est un observateur prodigieux, l'autre un décorateur puissant. *Gallicus* est le maître analyste, *italus* le décorateur. C'est tout le secret de ces qualificatifs chez les gens de la profession qui s'intéressent moins aux personnes qu'aux œuvres. Mais les indiquer comme on fait, sans en déduire les preuves logiques, marque ou le parti pris de les écarter, ou l'ennui singulier qu'ils apportent. Et l'on ne s'explique pas l'ennui de la part de ceux qui affectent de n'admettre de limites et de frontières que si elles enferment le trésor de leur propre patrie.

Qu'on le veuille ou non, Hubert et Jan Van Eyck, au cas qu'une œuvre d'eux nous soit *authentiquement* fournie, ne sont nullement sous l'inspiration de maîtres néerlandais. Ce qu'on nous produit comme faisant partie de leur bagage est essentiellement d'influence *romane,* d'inspiration française. Les tableaux qui leur sont donnés sur des raisons de sentiment, de vraisemblance, et sur l'affirmation d'étiquettes de cadres, dépendent formellement des

(1) Je me suis toujours étonné de l'importance donnée à la phrase de Facius : *Johannes gallicus nostri sæculi pictorum princeps judicatus*, quand Florio dit la même chose de Jean Fouquet et en termes pompeux. Cela ferait au moins deux. Qui dit d'ailleurs que *Johannes gallicus* fût Van Eyck ?

arts de l'Ile-de-France des XIIIe et XIVe siècles. L'enquête faite par nous à leur sujet, chez les auteurs du XVe siècle, ne nous a guère fourni que des mentions sans enthousiasme, et combien rarissimes! Si, prenant pour sincères les dithyrambes imaginés dans le XVIe siècle, cent vingt ou cent trente ans après leur disparition, nous admettons ce qu'ils nous enseignent, si nous comptons à leur actif le tableau de *l'Agneau* de Gand et si nous le comparons à certaines œuvres sorties des ateliers du duc de Berry, nous apercevons très vite une descendance tellement établie, que nulle parenté ne s'est jamais écrite avec cette précision et cette franchise. Comme il n'était pas très facile de nier ces rapports, et que leur constatation ne pouvait manquer d'arrêter l'essor d'une chronique, — d'une épopée, pouvons-nous dire — absolument étourdissante, on s'est rabattu sur la technique des deux frères, leur perfectionnement de la couleur à l'huile, leurs recettes admirables pour obtenir des séchages rapides. Le malheur, c'est que Jean Lebègue, greffier à Paris au commencement du XVe siècle, savant spécial sur le fait de chimie et de composition des couleurs, ne mentionne jamais les Van Eyck. Il a connu tous les miniaturistes, les enlumineurs et les peintres de France et d'Italie ; il a vu Jacques Cône de Bruges, Antoine de Compiègne, il a fréquenté chez Pierre de Vérone à Paris, et Jean Aucher, établi à Milan, il les a interrogés, a obtenu des recettes capitales sur les manipulations

des teintes. Jamais il ne parle ni des Van Eyck ni de leurs trouvailles. Voilà qui est au moins étrange(1) s'il parle du Brugeois Jacques Cône.

Lorsqu'on veut se rendre compte du point de départ de cette incomparable féerie, on en arrive toujours à Karl Van Mander, de celui-ci on remonte à Lampsonius, et de Lampsonius à Guichardin. Chacun d'eux a ajouté sa part à l'affaire, a bâti son petit coin. Hubert, le frère aîné, aurait commencé le retable de *l'Agneau* pour *Philippe de Bourgogne, son prince,* et Jan l'aurait continué et fini. L'un des panégyristes, je ne sais plus lequel, a assuré que certain personnage à cheval dans le rétable est Hubert; que, plus en arrière, un homme en noir, à la tête penchée, est Jan. Personne ne s'est jamais avisé de contrôler ce dire et de se demander si des artisans, des gens de métier opérant *pour un prince,* auraient l'audace de se mettre au premier rang, en posture quasi royale, au milieu de seigneurs dont les portraits sont reconnaissables. Cette formidable invraisemblance ne prouverait point d'ailleurs que les frères de Eyck eussent entièrement peint le retable; on en tire argument cependant. Puisqu'ils se sont représentés là, c'est donc qu'ils en sont les auteurs. La question est moins qu'ils soient les peintres du retable que de savoir si ce sont réellement eux qu'on aperçoit

(1) Bibl. Nat. ms. fr. 6741. Lebègue donne au fol. 95 la recette qui a depuis été attribuée aux frères Van Eyck, mais il ne les nomme pas. Avec Lebègue nous sommes en 1431; il était né en 1368.

en si grand équipage. Or, l'homme qui passe pour Hubert porte un bonnet d'Électeur, et doit être un prince connu, — on dit l'évêque de Liège de la maison de Bavière — ; l'autre, le bonhomme en noir, serait tout simplement le dauphin, Jean de France, mari de Jacqueline de Bavière. Hypothèse ! dit-on. En tous cas hypothèse possible et dans les protocoles admis, tandis que l'intrusion d'un peintre au premier rang d'une chevauchée princière serait un contresens inadmissible, une injure, presqu'un crime de lèse-majesté. L'évêque de Liège n'était point homme à en sourire, pas plus d'ailleurs que le duc Philippe.

On répond aujourd'hui que le retable n'était pas destiné aux princes souverains chez qui étaient installés les Van Eyck, mais qu'il avait été commandé par un certain Josse Wydt, dont on voit le portrait, vis-à-vis celui de sa femme, sur l'un des volets du retable. C'est à Waagen l'allemand que nous devons ce nouvel avatar de l'œuvre. Le cadre était badigeonné et illisible ; Waagen le fit nettoyer en 1823 et découvrit quelque chose qu'il lut ainsi :

Pictor Hubertus e Eyck major quo nemo repertus
Incepit pondus quod Johannes, arte secundus
Frater perfecit lœtus, Iodoci Wyd prece fretus,
Versus sexta mai vos collocat acta tueri.

Comme le dernier vers est incompréhensible, les gens sérieux proposent de n'en pas tenir compte et de considérer seulement le début. Mais il y a quelque

chose de plus grave, c'est que cette inscription fut recueillie, dit M. Helbig, dans un manuscrit avant d'être badigeonnée au XVIe siècle. Elle était postérieure à l'œuvre, puisqu'on y indiquait la place du tableau dans l'église et la date du placement. Alors, si elle n'est pas du peintre, elle est sans doute l'œuvre d'un brave homme qui a pu s'embarbouiller dans les contes et les récits, et faire écrire des bourdes. Celle-ci, en tout cas, ne serait pas plus forte que celle du peintre en costume d'Électeur.

Telle est la branlante assise sur laquelle est échafaudée toute la théorie moderne de la peinture flamande opposée à celle de l'Europe entière (1). Les Van Eyck ont peint l'*Agneau*, Hubert a commencé, Jan a fini ; l'inscription de Waagen ne laisse aucun doute. Alors se sont venus greffer, sur cette branche un peu vermoulue, divers petits écussons. Si Hubert a commencé l'*Agneau,* c'est lui qui a fait les parties où se trouvent des plantes du Midi, *car Jan n'est pas allé dans le Midi.* C'est même *parce qu'il n'y est pas allé* que Hubert est réputé l'avoir fait. Tout est ainsi. Si les parties présumées d'Hubert sont de lui, c'est lui également qui a composé le tableau du Louvre, le pseudo Nicolas Rolin ; lui qui a fait *les Trois Maries,* et le tableau de M. Gustave de Rothschild représentant je ne sais quel Hermann Steenken, vicaire

(1) M. Hulin écrit que l'art flamand a contre-balancé « avec avantage » l'art italien en Europe (*Exp. des Primitifs français*, p. 20).

d'une chartreuse de Sainte-Anne-lès-Bruges (?). Rien ne prouve que ce chartreux soit Hermann, rien que Van Eyck ait peint l'œuvre, rien surtout que le paysage soit brugeois. Tout de même la chose est admise, réglée et bien peu discutée.

On ne se demande pas si la composition de *l'Agneau* est homogène, si elle témoigne d'une unité originelle, en un mot si le plan de l'œuvre était fourni *ne varietur* lorsque Jan, le frère cadet, y mit la main. On se contente de mettre au compte de celui-ci tout ce qui *paraît* ne pas être d'Hubert, mais, au fond, on ne sait pas ce qui est d'Hubert. On ignore même la date de naissance approximative de celui-ci, on la fixe tantôt à une époque, tantôt à une autre, suivant les besoins. On admet généralement que le retable ne put être commencé avant 1415, au temps des princes bavarois établis en Hollande, et l'histoire de la commande de Philippe de Bourgogne est ainsi complètement détruite (1). C'était cependant là une des affirmations de Van Mander, elle nous fait sérieusement douter du reste. L'inscription retrouvée par Waagen, en nous fournissant le nom de Josse Wydt, supplée, dans une certaine mesure, à l'ignorance totale où nous nous trouverions, mais je le répète, ces vers macaroniques sont-ils mots d'évangile ? Nous avons, sur des tombes votives, l'exemple d'inscriptions sub-

(1) Comment Van Mander dit-il cela, si le cadre portait de son temps la mention concernant Josse Wydt? Or elle existait, puisque Van Huerm l'a indiquée au XVIe siècle. C'est un casse-tête!

stituées à de plus anciennes, comme nous avons sur des œuvres prétendues de Van Eyck des légendes au bitume de Judée, qui n'est employé que depuis 1804. En ce qui me concerne, je n'ai jamais fait état sérieux des légendes de cadre sur des tableaux français, tels celui de *Charles VII* par Fouquet, celui du *dauphin Orland*, ou celui du *duc de Bourbon* ; les reproductions de l'album des Primitifs français ne les donnent pas, on a tout à craindre de ces écritures.

Nous ne sommes donc pas du tout sûrs que *l'Agneau* soit des frères Van Eyck en totalité ; nous sommes moins sûrs encore que l'idée générale soit de leur imagination seule. En 1415, au moment précis qu'on a bien voulu fixer pour la mise en œuvre, Hubert Van Eyck n'est-il pas à la cour du comte de Hollande, Guillaume IV de Bavière, qui gouverne aussi le Hainaut ? Guillaume IV est monté sur le trône en 1404, il reçoit une pension de 4000 livres du roi de France, il a son hôtel à Paris, il est parent du duc de Berry, il vit de la vie française. En 1413, sa fille a épousé le dauphin de France, il est compère de Charles VI, et, dans un placet de l'Université au roi, nous lisons cette phrase : « Vos dits subgetz Messeigneurs de Nevers, de Vertus, de Charolois (Philippe le Bon), de *Baviere,* de Lorraine (1). » Le Bavarois venu là n'est autre que Guillaume IV, patron des Van Eyck. Sans être une preuve,

(1) Placet de l'Université au roi, *Bibl. de l'École des Chartes*, t. LI, p. 420-442 (pièce datée de *1413*).

ceci s'accorde à d'autres arguments, pour montrer combien ces gens se confondaient entre eux, se mêlaient et ne manquaient pas de se prêter leurs artistes. Avant 1415, avant *l'Agneau,* le duc de Berry avait fait commencer son manuscrit des *Très riches heures,* et justement les admirables miniatures de ce livre pronostiquaient quantité de détails, de perfectionnements, dont la légende a fait bénéficier les frères Van Eyck. Oserions-nous assurer que l'artiste qui fit les *Très riches heures* ne fournit rien à l'*Agneau* ? Les thèmes généraux de l'œuvre sont-ils donc tellement en désaccord avec les travaux de même genre retrouvés avant, soit dans les peintures, soit dans les sculptures ou les manuscrits ? Certes non, mais là nous sommes forcés de reconnaître que les similaires antérieurs sont en majorité retrouvés en France ; que les types de Père Eternel, les théories de vierges, les cavalcades de princes, autour de l'*Agneau* sont, dans leurs grandes lignes, contenus en divers manuscrits et aussi dans les tapisseries de l'*Apocalypse* d'Angers, dont l'origine est un manuscrit conservé à Cambrai, traduit par Jean Bandol le dessinateur, et par Nicolas Bataille le tapissier, vers 1380, à Paris.

N'est-ce pas que, même la perspective aérienne, la recherche d'atmosphère, l'établissement des plans relatifs, dont on fait volontiers honneur aux Van Eyck, sont, en réalité, rencontrés aussi aux *Très riches heures* du duc, chez le maître ordonnateur de ce merveilleux livre ? Que la première miniature du

manuscrit, montrant le duc de Berry à table, trahit d'incontestables analogies avec le tableau du Louvre, la *Vierge au donateur,* attribué à Jan ou à Hubert Van Eyck ? Je sais bien que le manuscrit du duc est donné aux frères Limbourg, que ceux-ci sont proclamés *les cadets* de Hubert Van Eyck, et que, sans le dire, on les laisse entrevoir comme des élèves possibles du grand maître (1). Tout cela se soutiendrait si nous étions sûrs de la mention concernant les Limbourg. « Pol et ses frères », mais nous n'en sommes nullement sûrs ; le duc de Berry avait chez lui d'autres hommes : Haincelin de Haguenau, Imbert Stainier, Jacques Cône ; il avait des Italiens travaillant en France, et des Français ayant travaillé à Milan. Qui nous prouvera que l'un de ceux-là n'est pas l'auteur responsable des détails méridionaux dans *l'Agneau* des Van Eyck ? En vérité, nous raisonnons trop de ces choses à la moderne : nous nous figurons que ces artisans traitaient leurs travaux avec la jalouse gloriole d'un peintre moderne. Nos plus grosses erreurs viennent de là. Hubert Van Eyck opérait comme les autres, et n'ayant pas le temps de tout faire, ayant un frère trop jeune pour beaucoup compter sur lui, il avait pris des compagnons, des aides, dont l'un façonna *Adam et Eve* du Musée de Bruxelles, dont l'autre accommoda les paysages et perfectionna la flore. Van Eyck recevait le prix général et payait ses aides ;

(1) Georges Hulin de Loo, *Exposition des Primitifs français*, p. 18.

il restait le « maître de l'œuvre », l'entrepreneur responsable.

L'*arte secundus,* le frère Johannes eût repris la besogne inachevée et l'eût conduite à bien. C'est du moins ce que semble indiquer la prosodie macaronique retrouvée sous le badigeon. « Johannes » n'est pas le seul enfant de la famille avec Hubert; il y a Lambert, il y a Marguerite. Celle-ci a du génie, expriment les auteurs de leurs vies, quant à Lambert il est dit « frère de Jean de Hech », le peintre, et c'est lui qui fit transporter le corps de son frère, du pourtour de l'église à l'intérieur, le 21 mars 1442. Jan de Eyck est donc mort à ce moment et déjà on le proclame un maître admirable « Pictor solemnissimus ». On tire de cette mention authentique plus qu'elle ne comporte en réalité; on a voulu faire plaisir aux parents en inscrivant ce qualificatif pompeux. Hélas! lorsque nous parcourons les cimetières, nous trouvons des génies, des héros, des maîtres qui ont aussi leur *solemnissimus.* Un simple acte de commande, comme celui de Charton de Laon, rapproché d'une œuvre, ferait plus pour la gloire vraie des de Eyck, que tout ce fatras de vers latins, de contes ampoulés et de lettres de cadres. On a des mentions de comptes, elles sont modestes. Lorsqu'on trouve J. de Eyck pour la première fois, il est à Cambrai, et il décore un cierge pascal (1)! Ne rions pas, ceci rentrait dans les attri-

(1) « Johanni de Yeke pictori pro pictura cerei pascalis XII sol. » Houdoy, *Hist. artistique de Cambrai* (1880).

butions du peintre factotum attaché à un prince. Jean Fouquet et bien d'autres ont été soumis à de pareilles besognes sans en manifester d'ennui ; mais de note d'archives accordée à un tableau, prouvant une bonne fois, déconcertant les critiques, jamais une. Ainsi voilà un homme dont la renommée dépasse celle des plus grands, et *dont nous ne savons en réalité rien de précis.* Et c'est en partant de *l'Agneau* qu'a été construite cette hypothèse, fioriturée de banderolles et de rubis, c'est-à-dire en *partant de rien.* Les anciens auteurs, dit M. Hulin, reportent, aux environs de 1410, les perfectionnements techniques des frères Van Eyck. Quels perfectionnements ? La peinture à l'huile ? Mais nous avons en France Jean Coste qui peint en 1356 à l'huile, « *à fine huile* », l'*Histoire de Jules César* sur les murs de Vaudreuil en Normandie. Ici nous possédons une pièce authentique, une indiscutable preuve, puisqu'on *exige* que le peintre opère à l'huile (1). Nous sommes à 60 ans de Jan Van Eyck au moins, et Jean Coste n'est pas seul. Je reviens sur ce que j'ai dit déjà de J. Lebègue, ce greffier qui, en 1431, du vivant de Jan Van Eyck, se consacre à des recherches pénibles sur les procédés de peinture, les note tous, et les énumère longuement dans

(1) Nous pourrions dire une série de pièces authentiques. Voir notamment celle des Arch. Nat. JJ 81, fol. 298, où l'on dit que Jean Coste prenait *ses sujets dans un manuscrit*, et celle publiée dans les Arch. de l'art français, V, 340-41, où il est dit à propos de ce travail en 1356 : « Et toutes ces choses seront faites *de fines couleurs à l'huile* » sur or fin.

leurs détails. Nulle part dans son manuscrit il n'est question des de Eyck. L'huile de noix qu'on attribue aux deux frères est mentionnée par Lebègue comme employée avant 1411 ! Tant que nous en serons réduits aux récits des « anciens auteurs » il nous faudra craindre les amplifications ridicules. Nous voyons chaque jour de ces histoires, de ces réinventions, par des gens qui mettent simplement en œuvre d'anciens moyens oubliés ou désuets. J'avoue que le livre de Lebègue m'a ébranlé dans ma conviction au sujet des Van Eyck. Il n'est pas admissible que ce contemporain, si averti, si chercheur, eût négligé une telle source d'informations. C'est donc qu'il savait à quoi s'en tenir.

Alors faute d'actes sérieux, de papiers décisifs, on a dû se rabattre sur les légendes des cadres. Elles ne sont point rares, mais les gens prudents en ont peur. Ils craignent ce luxe de détails, ces indications trop complètes. Ils font peut-être montre d'un peu de sévérité, mais les prudents sont les sages. Il y a certain manuscrit, fournissant sur les artistes de ces temps quelques indications précises, qui est un faux notable, M. E. de Busscher l'a démontré (1) ; or, ce faussaire du manuscrit qui nous donne Jan Van Eyck comme étant en 1422, à Gand, alors qu'il est à Cambrai, n'a-t-il pas un peu sollicité les cadres et les inscriptions ? L'homme en question eut d'ail-

(1) *Recherches* (1859), p. 147.

leurs des imitateurs, entre autres celui de notre temps qui inscrivit, au bitume de Judée, sur le *Sacre de Thomas Becket* au duc de Devonshire : « Johannes de Eyck fecit año MCCCC 21 octobris ». Ce 1421 écrit de cette façon est déjà un poème, mais il y a en réalité 1400, 21 octobre et c'est mieux. Jan de Eyck eût été un enfant au berceau, on ne s'avise pas de tout (1) !

Il y a, à la galerie de Londres, un tableau célèbre de Jan Van Eyck représentant un homme et une femme se tenant par la main. L'homme est coiffé d'un haut chapeau ; il a quitté ses socques à talons. L'œuvre est charmante, elle est signée *Johannes de Eyck fuit hic,* mais elle a son histoire embrouillée et bizarre, qui nous fait craindre pour la légende.

Van Mander dit que le *tableautin* d'un homme et d'une femme se tenant par la main appartenait à *Marie de Hongrie.* Celle-ci l'aurait obtenu d'un barbier moyennant une pension de cent florins. Un tableau de ce genre figurait en 1516 dans les inventaires de Marguerite d'Autriche, à qui l'avait offert Dom Diego de Guevarra, dont les armes étaient peintes sur les volets. Il était censé alors représenter un certain Arnoul le Fin, qu'on a identifié de nos jours avec

(1) Tableau ayant figuré à l'Exposition de Bruges sous le n° 8. Il est encore invoqué comme preuve dans certains ouvrages qui s'appuyant sur l'autorité de Waagen ne le discutent même pas (Cf. Dalbon, *Origines de la peinture à l'huile*, p. 173-74). Il est vrai que L. Kœmmerer dans son livre sur les Van Eyck attribue ce tableau à Mabuse.

Arnolfini, marchand italien à Bruges, beau-frère de Van Eyck, par sa femme Jeanne Chenany. Seulement pourquoi le petit tableau de Marie de Hongrie est-il de grande dimension chez Marguerite d'Autriche? Mystère! Le Diego de Guevarra fut, *paraît-il,* emporté en Espagne et disparut. Pour mieux embrouiller l'écheveau, Mander ajoute que les personnages, se tenant par la main droite, sont mariés par *Fides*! qu'est Fides? Le chien peut-être qu'on aperçoit sur le premier plan (1)?

Ici la question se complique. Le tableau, emporté en Espagne, se retrouve, en 1815, à Bruxelles, après la bataille de Waterloo où le colonel anglais Hay en fit l'acquisition!... Depuis il entra à la *National Gallery*.

Voilà qui ne manque pas d'imprévu, mais il y a bien d'autres étrangetés.

Pour admettre que ce fut là le portrait d'Arnolfini, il a fallu traduire l'inscription d'une façon inattendue. *Johannes de Eyck fuit hic,* signifierait: Jan de Eyck fut ici; il était là, *donc c'est lui qui a peint l'œuvre*. Ne pourrait-on tout aussi bien interpréter — même mieux — *Jan de Eyck fut l'homme que voici*? De fait, pour un italien, le prétendu Arnolfini est singulièrement belge (2). Blond, avec des cils

(1) Il est vrai qu'on appelait *une Foi* en terme de blason deux mains se pressant. Ce seraient les fiançailles *par foi*, comme on disait.

(2) D'autres Italiens, les Adornes, habitaient Bruges; ils avaient le type transalpin très accentué.

presque blancs, il donne l'idée d'un Brabançon ou d'un Néerlandais, point d'un Vénitien ni d'un Florentin. Qui eût inventé Arnoul le Fin de Marguerite d'Autriche alors ? Surtout lorsqu'on constate, avec M. Weale, que la belle-sœur de Van Eyck, l'autre demoiselle Chenany, a épousé un Arnolfini ? On se convainc en outre que la femme de Van Eyck, peinte par lui, en 1439, est le sosie de l'autre. L'océan des incertitudes élargit ses rives ! Tout semble indiquer ici Van Eyck lui-même accompagné de son épouse, laquelle est enceinte de l'enfant dont le duc Philippe allait être le parrain (1434); mais il manque bien réellement *Fides* au tableau. Et je croirais que celui montrant Arnoul le Fin était tout semblable et qu'il est resté en Espagne, tandis que celui représentant Van Eyck est tout naturellement demeuré à l'endroit où le trouva le colonel Hay. Encore faudrait-il, pour oser affirmer ces choses, que l'inscription ne fût pas ajoutée après coup, ce qui n'est nullement prouvé.

J'avoue cependant considérer ce tableau comme l'un des plus probables sortis du pinceau de Jan Van Eyck. Il est gothique, soigné, poli suffisamment, il est bien de l'art flamand du XVe siècle ; il est extrêmement primitif encore. Seulement, si nous partons de là pour attribuer à Jean Van Eyck le chancelier Rolin — le prétendu chancelier Rolin — du Louvre, si nous pensons au chanoine de Paele, je ne puis plus suivre ; je m'arrête. Je serai plus effrayé encore si on me donne, comme provenant de cet

atelier, les *Trois Maries* de M. Cook, portant les armoiries de Philippe de Comines, et qui date d'au moins 1460 (1). Je ne pourrai non plus faire rentrer dans la réunion le petit portrait d'homme d'Hermanstadt, ni le tableau de M. de Rothschild, ni bien d'autres. A propos du tableau des *Trois Maries*, on dit le blason des Comines, avec le collier de saint Michel, rapporté sur l'œuvre. Bien! mais pourquoi l'inscription *Johannes de Eyck fuit hic* n'aurait-elle pas même origine? Nous sommes là en plein chaos, nous ne possédons aucun fil conducteur; tout est suppositions, à peu près, vraisemblances et inductions. Et c'est sur un faisceau de possibilités aussi caduques, sur ces riens, qu'on a échafaudé la chanson de geste formidable de deux cents ans; avec ces *on dit* qu'on a établi l'influence des Van Eyck, sur le monde extérieur. Les *Trois Maries,* si notoirement douteuses, ont servi à prouver certains faits; on a vanté l'atmosphère Eyckienne régnant dans ce tableau, on a voulu que les Anges de la Chapelle Jacques Cœur à Bourges fussent sortis de là (2), que Jean Fouquet en eût subi la pression. Il nous faudra une autre argumentation pour nous convaincre. Je le répète, si les Van Eyck ont été des maîtres incomparables, nous le croirons le jour où la pièce décisive nous viendra confirmer les impressions;

(1) C'est d'ailleurs l'avis de M. Berenson donné, en présence de M. Cook fils, au mois d'avril 1904, lors d'une visite aux Primitifs.

(2) G. Hulin de Loo, ouvr. cité, p. 24.

jusque-là nous sommes fondés à dire que, dans l'Europe du Nord, ils n'étaient point seuls; qu'ils n'ont rien inventé, ni la peinture à l'huile, ni les paysages aériens, ni les thèmes généraux. C'est pourquoi je ne cesserai de réclamer la reconstitution de *l'Agneau,* dans son milieu. A Gand seulement nous jugerons sans parti pris ; d'ici là nous ne pourrons admettre l'influence *Eyckienne*. Ce qu'on a appelé ainsi était le mouvement international, que nous surprenons encore, de notre temps, dans les écoles de peinture, une concomitance inconsciente de moyens, venus des mœurs, des conditions sociales, des modes et des goûts de toute une génération. Les peintres firent des plis cassés, tout aussi bien à Paris et à Cologne qu'à Bruges, parce que leurs contemporains s'habillaient pareillement d'étoffes lourdes et de brocards. Ne doutez pas que les femmes de Touraine valussent, sur le fait de coquetterie et de recherches, les petites bourgeoises de Bruges ou de Gand. Cela n'a même pas besoin d'être dit.

Ce qui nous a toujours prosternés devant les Flamands, c'est la quantité de tableaux encore conservés chez eux, et l'assurance avec laquelle on leur fournit des pères. Lorsque les gens curieux vont au fond des histoires et se renseignent mieux, on s'aperçoit que les auteurs putatifs sont improbables. Le catalogue de l'Exposition de Bruges, sur près de cinq cents œuvres exposées, ne fournissait d'attributions vrai-

semblables que pour une centaine ; il n'y en avait pas vingt d'indiscutables, et, dans ces vingt, figurent les Van Eyck ! Voilà qui est de nature à faire réfléchir. Pas une de ces vingt pièces ne pouvait d'ailleurs se réclamer d'une origine aussi établie que le Nicolas Froment d'Aix, ou les tableaux de Villeneuve et de Chantilly. Bien peu, — à peine trois ou quatre, — nous offraient des probabilités comparables à celles de Fouquet, tels les tableaux attribués à Van der Goes. Et comme la Flandre ne pouvait mettre en ligne autant de manuscrits, à descendance sûre, que nous l'avons pu faire, il s'ensuit que tout ce qui est proposé, comme attribution, repose le plus souvent sur des hypothèses purement gratuites, étayées sur des on dit de Karl Van Mander, de Guichardin ou de Vasari même. Seuls, MM. Wauters et Hymans ont mis quelque ordre dans le chaos originel, MM. Weale et Hulin ont eu des suppositions ingénieuses. Mais tout ceci ne constitue pas la *preuve,* celle que nous rencontrons si rarement, surtout lorsque nous nous occupons des Van Eyck, posés comme protagonistes intangibles de l'art flamand.

CHAPITRE IX

L'ECOLE D'AVIGNON ET DE LA RÉGION DU RHONE

I



'ERREUR initiale sur les Van Eyck une fois consacrée, tout l'édifice de l'histoire de l'art français est instable et semble ridicule. L'influence des Van Eyck, cherchée partout, est rencontrée en cent lieux divers, jusqu'en Espagne (1). On n'a jamais voulu comprendre ce parallélisme dont nous parlions, si explicable cependant, lorsque l'on admet que les Van Eyck eurent des précurseurs, et que ces ancêtres furent les mêmes pour eux et pour nous. Le développement logique des théories esthétiques élaborées dans les XIII[e]

(1) On voit à Barcelone un retable de *l'Agneau* (inspiré, dit-on, de celui des frères Van Eyck) qui est signé et daté : *Per Ludovicum Dalmau fuit depictum sub anno M CCCC XLV*. On fait de Dalmau un peintre catalan qui put venir à Bruges. Rien n'est moins sûr. Pourquoi ne serait-il pas élève des gens d'Avignon ? Ce serait plus vraisemblable.

et XIVe siècle à Paris ou en Italie se produisit aussi bien à Tours, à Limoges, à Toulouse, à Dijon, à Lyon ou Avignon, qu'à Bruges, à Gand, à Bruxelles ou à Cologne. Des statistiques récentes nous ont montré que les peintres flamands sont, dans nos villes, à peu près inconnus au XVe siècle. M. Natalis Rondot a fait un tableau comparatif, à ce sujet, pour la ville de Lyon, un des centres artistiques français les plus actifs. Ses chiffres ont été pris dans les registres des *Nommées* de la ville pour le XIVe, XVe et le XVIe siècles. Sur 1 058 peintres, verriers, enlumineurs ayant travaillé là, de 1350 à 1600, on ne rencontre que 29 Flamands, et sur ces 29, pas *un seul* au XIVe siècle, 3 dans le XVe, le reste au XVIe. Dans le même temps on compte 5 Italiens, 3 Espagnols, et 1 Ecossais. Donc, au XIVe siècle, à l'origine du mouvement, pas un artiste flamand ou italien n'est venu à Lyon pour s'y établir et y apporter les secrets de Flandres ou d'Italie. A Tours, les proportions sont au moins aussi concluantes; à Angers, sauf quelques nomades introduits par le roi René, — encore ne sont-ils pas sûrement Flamands — nous constatons pareil pourcentage. Mais il y a mieux, c'est Avignon. Avignon comme Lyon est en rapports constants avec l'Italie, la Catalogne, la Provence du Sud, avec l'Allemagne par le Rhône ; c'est une ville où les Italiens ont tenu, dans le XIVe siècle, une place, grâce au séjour des Papes dans la région. Or, dans le XVe siècle, un ou deux Flamands se montrent. L'un d'eux, contemporain de

Van Eyck, est venu en qualité de manœuvre s'établir là, et y épouse la fille d'un maître de la Basse-Bourgogne. Il est originaire d'Utrecht, mais il n'a laissé aucun nom ; il n'est connu que grâce à une pièce d'archives découverte par l'abbé Requin (1). Tous les autres peintres sont de diverses régions de la France. Deux ou trois sont aujourd'hui célèbres, et le deviendront plus encore. On n'a pas manqué de les dire sous l'influence des Van Eyck ; mieux, on les a pris pour Van Eyck lui-même, ce qui n'est pas une mince gloire. Et ce ne sont pas là des gens de la fin du xve siècle, postérieurs aux grands Flamands de quelque demi-siècle. Deux ou trois d'entre eux sont les aînés de Jan Van Eyck, trois ou quatre sont ses contemporains ; et ici nous ne parlons ni sur des à peu près, ni sur des théories en l'air. L'abbé Requin a retrouvé des actes chez des notaires, il a pu, et on a pu, grâce à lui, mettre des tableaux en concordance avec ces actes authentiques. Trois ou quatre de ces œuvres existent encore à Aix, à Villeneuve-lès-Avignon, à Chantilly ; les discussions n'auront donc pas pour eux le côté un peu puéril et indécis que nous rencontrons dans l'histoire des Van Eyck. L'assise est de plus solide établissement.

Une des particularités les plus curieuses touchant

(1) Querelleur et emporté, Arnoul ou Arnoulet de Catz, ce personnage, se battit avec un débiteur de son beau-père et fut condamné pour coups et blessures à payer 18 gros et les remèdes à sa victime (abbé Requin, *Documents inédits*, p. 9).

les artistes d'Avignon, c'est que bien peu d'entre eux sont des provençaux. L'Est et la Bourgogne en fournissent une bonne part, mais il en vient un peu de partout, et nous surprenons à l'origine une relation entre des artistes de l'Auvergne encore inconnus et les premiers Avignonnais, tels Bertrand de La Barre, dont il sera question ci-après. L'école d'Avignon est, à proprement dire, un centre français où l'on ne retrouve que des gens de notre langue, mais c'est par le Rhône que se dessine le mouvement. Tout naturellement les Dombes, la Bresse, le Bugey, le Jura, la Franche-Comté, la Bourgogne et la Champagne trouvent là une terre promise d'artistes où les bourgeois et les monastères rivalisent de commandes. Les rapports entre Dijon et Avignon remontaient au XIVe siècle, au temps où les Papes français avaient choisi leur résidence dans la vallée du Rhône. Nous surprenons à diverses reprises les ducs de Bourgogne sur la route de la ville papale. Le premier duc de Bourgogne de la maison de Valois y vint à diverses reprises, encore que les papes n'y fussent plus ; et il y faisait ostension de son luxe et de sa prodigalité. Là encore, comme dans les Flandres, on sent que son influence somptuaire s'imposa et que les artistes de son observance trouvèrent à travailler. Qu'il en soit d'une raison ou d'une autre, les arts d'Avignon sont français au début du XVe siècle ; l'un des premiers peintres connus, Bertrand de La Barre, travaille à la fois

pour le roi de France et pour Avignon, ceci avant que les Van Eyck eussent pris rang. Ensuite c'est un nommé Dombet, venu de Louhans, en Saône-et-Loire, qui marie sa fille environ au temps où Jan Van Eyck épouse la demoiselle Chenany. Et il la marie à un Hollandais, Arnoul de Catz d'Utrecht, son compagnon, son ouvrier, dont le renom comme peintre ne paraît pas s'être répandu, alors que celui de ses beaux-frères constitue une réputation mieux établie (1). Il fut le seul Flamand rencontré à Avignon pendant un siècle, il faut le répéter.

Le cas s'explique d'ailleurs très bien par ce fait que les Provençaux se rapprochent esthétiquement plus des Italiens que des Néerlandais. Guillaume Dombet est peintre, mais il est surtout verrier, et c'est lui qui composa les vitraux historiés de la chapelle de Saint Pierre de Luxembourg en Avignon. Ultérieurement on le vit, de concours avec un de ses fils, nommé Albéric ou Aubry, décorer les cimaises de murs, au compte d'Alain de Coétivy, cardinal évêque. Il ne nous est rien resté ni du père, ni du fils, ni du gendre, mais si nous nous permettions une hypothèse, nous dirions que la *Vierge protectrice* du Musée du Puy, peinte vers 1420, pourrait donner idée des travaux de ces gens (2). La recherche naturaliste y est tempérée par un idéalisme italien assez

(1) L'abbé Requin, *Documents inédits sur les peintres d'Avignon*. Paris, Plon et Nourrit, 1889, in-8°, p. 6 et 7.

(2) Cat. de l'Exp. des Primitifs, n° 28.

sensible, et de plus le sujet sera l'un des plus exploités par les peintres de la région du Rhône, notamment par l'avignonnais Pierre de La Barre qui exécuta, dès 1441, une *Vierge protectrice,* à fond d'or, pour Jean de Quiqueran (1) et par Enguerrand Charonton ou Charton, en 1452, qui en fit une autre pour l'héritier de Jean Cadard, seigneur du Thor en Provence (2). Le thème ne passera aux gens du Nord que bien plus tard, avec les légendes de *sainte Ursule.*

Grâce aux travaux de l'abbé Requin, cette colonie d'artistes avignonnais nous est aujourd'hui aussi connue que le sont celles de Bruges, de Gand, de Tournai même. Nous pénétrons dans les ateliers, nous voyons d'où les maîtres tirent leurs apprentis. Bien mieux nous connaissons leur esthétique, nous savons leurs idées et nous jugeons leurs goûts. Pour un pays dénué de peintres, comme on proclame la France, voici en vérité des révélations extraordinaires. Tout récemment un polémiste français traitait l'art de Provence de succédané italien, et justement *pas un Italien* n'habite Avignon au commencement du XVe siècle. Les maîtres reconnus viennent du pays comme Pierre de La Barre (1441-1467); de Laon comme Enguerrand Charton; du Mâconnais, comme Dombet; de Besançon, comme Denis et Tho-

(1) Abbé Requin, pièce n° 18.
(2) *Id.*, pièce n° 7. C'est le tableau aujourd'hui à Chantilly. Écoles étrangères, n° CIX.

mas Grabusset, ou de Limoges comme Pierre Villate. L'un des plus célèbres, Nicolas Froment, est originaire d'Uzès. Soutiendrait-on que ces hommes dussent faire un préalable pèlerinage à Bruges avant de prendre le pinceau ? Il y en a qui ne sont jamais sortis de leur coin. Mais en étudiant leurs œuvres authentiques, en rapprochant, par exemple, le tableau de Villeneuve-les-Avignon, peint par Charton ou celui de Chantilly du même, des tableaux contemporains dus à Fouquet, on est surpris des ressemblances, des tendances pareilles, en un mot, du parallélisme entre des gens vivant à cent lieues les uns des autres. On a beau nous répéter l'antienne inlassable de la domination Eyckienne, nous avons ici trop de motifs sérieux à ne plus l'admettre, et lorsqu'on croira la surprendre dans une *Annonciation* admirable de l'église de la Madeleine à Aix (1), nous répondrons par une vraisemblance en faveur des Grabusset de Besançon, qui viennent d'un pays d'Empire, où nous apercevons des œuvres similaires, inférieures certes, mais très rapprochées, celles du suisse Conrad Wytz. Quelles énormités n'a-t-on pas débitées autrefois et ne débitent encore couramment les Eyckistes à propos du *Buisson ardent* d'Aix ou de la *Résurrection de Lazare* du Musée des offices ! Le dernier est signé, l'autre non, mais il a ses papiers authentiques. Comme peinture, intentions, personna-

(1) Cat. de l'Exp. des Primitifs, nº 37. Cf. G. Hulin de Loo, *L'Exposition des Primitifs français*. Paris, Floury, 1904, p. 35.

lisme de main, les deux tableaux se sont trouvés expressément d'accord. Nicolas Froment qui a connu Enguerrand Charton, Villate, de La Barre et Grabusset, a pris à chacun d'eux une idée, une technique ou un moyen. Imaginez bien qu'il s'occupe, en 1475, de Van Eyck, comme, de nos jours, Manet l'eût fait de Paul Delaroche. On exprime que les Van Eyck se décèlent « dans l'allure générale des tableaux de Froment », que les donateurs à genoux rappellent ceux des Flandres. Ils rappellent non moins ceux de Clermont, de Tours ou de Paris. Mais si nous prenons la *Pietà* de Villeneuve-les-Avignon, pièce magistrale, telle que les Flandres n'en sauraient montrer de supérieure, ne sommes-nous pas frappés de la figure du donateur (1) ? Ce tableau aussi serait de Van Eyck, s'il n'avait ce que le flamand n'a pas, la touche large, ample, une beauté faite d'énergie, de puissance et de hautaine sérénité. Nous ne connaissons pas l'auteur, bien que certains travaux nous puissent autoriser à supposer à notre tour ; mais ce dont nous sommes sûrs, c'est que pas un Flamand n'eût pu, dans ce genre, s'élever à cette hauteur, que pas un Italien n'eût su rendre ce dramatique, sans phrases, sans le *terribile* cher aux ultramontains, et surtout que ni les uns ni les autres n'eussent possédé une matière aussi « peintre » vers le même temps (2).

(1) Cat. des P. F., n° 77. Cf. G. Hulin de Loo, *ouv. cité*, p. 47.
(2) On parle d'Espagne en ce moment à propos de ce tableau. Mais

Que de belles surprises réserve à nos successeurs l'étude approfondie des Français établis dans la région du Rhône! Ils se sont à la fois débarrassés des redites italiennes, des pastiches, des recommencements éternels, et affranchis non moins des partis pris de l'école flamande, au temps de Roger van der Weyden et de Memling. Lorsqu'on a voulu les confondre, comme on l'a fait pour le *Retable des Cadard* conservé au musée Condé, on ne s'est point donné garde de l'énormité de l'erreur. Comparée aux vierges flamandes, mafflues, rougeaudes, contournées et triviales, la *Vierge protectrice* des Cadard est une beauté incomparable. Je ne parle même pas du *Triomphe de la Vierge* de Villeneuve, également dû à Enguerrand Charton, devenue l'un des tableaux les plus authentiques de nos musées d'Europe; la beauté des figures l'a fait longtemps donner à l'Angelico. Il a fallu M. Michiels, pour mettre en avant le nom de Van der Meire sur cette composition à la fois si précise et si éthérée, si loin des duretés et des brutalités du Nord. Avignon qui recevait ses peintres de tous lieux, leur imposait donc un système, un idéal, et possédait en réalité une école définitive où venaient se fondre les tempéraments les plus opposés. Pauvre *Johannes gallicus*! eût-il montré à Avignon son *Arnoul le Fin* chapeauté inconsidérément, déchaussé de ses socques, grêle,

un *graffitto* du temps, inscrit au couteau sur le cadre, donne le nom *Honorat Ruosset*. Est-ce le peintre, ou le prêtre représenté?

freluquet, pomponné, on se fût fort étonné. Quelque Colart de Laon, Charton si l'on veut, eût été chargé de le reprendre et de le rhabiller à la mode d'Arles. C'est précisément ce que faisait le dit Colart de Laon des œuvres flamandes ou néerlandaises offertes à Charles VI, suivant que nous l'apprend une pièce d'archives (1).

Je ne rappellerai pas ici ce qui a été écrit partout sur Charton ou Charonton, sur Froment, et les autres, mais je voudrais, d'après les archives de notaires visités par M. l'abbé Requin, montrer ce qu'était au milieu du xv[e] siècle la vie sociale de ces artistes. Van Mander a célébré les institutions artistiques du Nord, nous avons quelques renseignements sur Tours (2), sur Lyon (3), mais nulle part nous ne trouvons tant de détails précis que pour Avignon ou la Provence. Les actes nous apprennent que les peintres sont des bourgeois comme les autres, qu'ils ont souvent une maison à eux, qu'ils ont des aides-ouvriers ou des apprentis, et une association syndicale sous le vocable de saint Luc, dirigée par un bayle. Lorsqu'ils prennent une commande, ils stipulent tous les détails de la composition, le prix des couleurs à employer, la qualité du bois, celle de l'or pour les fonds. Ils savent que l'œuvre une fois terminée ne sera acceptée qu'à dire d'experts,

(1) *Arch. de l'art français*, V, 182.
(2) Ch. de Grandmaison, *Les arts en Touraine*.
(3) Nat. Rondot, *Les peintres de Lyon*.

ad dictamen expertorum. S'ils exécutent une verrière, celle-ci devra être mise en place par eux, mais l'échafaudage nécessaire est aux frais du client. Ils doivent fournir un projet de la verrière, dessiné sur toile, que les parties contractantes signent ensemble. Le prix paraît tarifé, mais les véritables artistes prennent plus cher; ils sont payés par fractions, ou par à comptes, à fin de pouvoir se procurer les « estoffes, » les ingrédients utiles. Pour son *Triomphe de la Vierge,* aujourd'hui conservé à Villeneuve, et exécuté sur les ordres de Jean de Montagnac, prêtre, Enguerrand Charton ne laisse rien au hasard. La couleur des robes, celle des fonds, la forme du paysage, le nombre de personnages, leur pose, tout est prévu (1). Quant au paiement il s'échelonne. Des 120 florins convenus, 40 sont payés à la mise en œuvre, 20 autres seront remis, l'ouvrage à moitié fait, 40 ensuite si le travail marche bien, et les 20 derniers à la fin. Le tableau commencé le 23 avril 1453 devait être parfait à la saint Michel de l'année suivante 1454, ce qui fut religieusement et ponctuellement tenu. Pour le retable de la famille Cadard, récemment identifié à Chantilly, d'après un marché publié par l'abbé Requin, Enguer-

(1) Abbé Requin, *ouv. cité,* nº 8. Ce tableau devait être peint à l'huile, mais il a été déverni brutalement et a les apparences d'un tableau exécuté à la détrempe, sauf pour certaines parties du bas. L'emploi de l'huile était stipulée. En tous cas Charton ignorait complètement les procédés des Flamands du Nord (Cf. Dalbon, *Origines de la peinture à l'huile,* 1900, p. 197-98).

rand Charton s'est adjoint un aide. Celui-ci se nomme Pierre Villate, il sera l'un des artistes les plus occupés de la région, mais il n'est alors qu'un élève. Villate, dit *Malebouche,* vient de Dau de l'Arche au diocèse de Limoges ; il a vingt ans, en 1452, lorsqu'il accepte de prêter main-forte à son maître Charton ; il serait donc difficile de faire sa part dans l'œuvre. En réalité la *Vierge protectrice* des Cadard, destinée aux Célestins d'Avignon est une assez bonne affaire pour les deux peintres. Ce tableau de dimensions ordinaires devait être payé 30 écus d'or nouveaux ; on y ajouterait 6 autres écus de pareille monnaie si l'ouvrage était rapidement et proprement conduit (1). En attendant, un à compte de 10 écus était versé comme entrée de jeu.

Nous pourrions multiplier à l'infini ces exemples, d'autres ne seraient pas plus concluants. Nous savons tout de ces hommes, leur âge, leur parenté, leurs élèves ; nous jugeons de leur talent par leur succès. Charton a laissé la mention de plus de six œuvres capitales, mais ce n'est pas, à beaucoup près, ce qu'il dut composer ; Pierre Villate, entre 1452 et 1497, a peint au moins quatorze tableaux de conséquence pour Avignon, pour Marseille, pour Uzès, pour l'abbaye de Sénanque. Il a exécuté une *Pietà* pour Jacques Forbin de Marseille (2) qui paraît plus com-

(1) Abbé Requin, n° 7.

(2) *Id.*, n° 17. On n'est pas loin de lui attribuer le *retable* de Boulbon (au Louvre) et la *Pietà* de Villeneuve. Pour le retable de

pliquée que celle de Villeneuve, mais peut-être celle de Villeneuve est-elle de lui, si elle n'est pas de Charton, comme j'incline à le croire.

En tout cas ce peintre est un maître, on le voit à la façon dont le traitent ses clients. Un retable de 15 panneaux, peint en grisaille, est payé 160 florins, et on le nourrit, lui et son compagnon (1464). Dans l'année 1486 il compose un autre retable des *Onze mille Vierges* pour un prieuré près Saint-Jean-du-Gard, et là encore on le considère et on le choie.

Un autre maître est Thomas Grabusset, de Besançon, élève de Guillaume Dombet, et qui succéda au fils de son patron en 1463. Lui aussi, Grabusset, exécute des retables, un pour les mineurs de Valréas, aux frais du cardinal de Foix, une verrière pour Saint-Pierre d'Avignon. Il travaille pour ce cardinal de Foix, ce qui n'est pas une petite histoire. Et puis il a près de lui Denis, son frère, d'abord fixé à Nîmes, et marié à une fille de la noblesse, Jeanne de Illice, vers 1470. Je ne parle ni de Jean de La Barre (1465-1514), fils de Pierre, marié à la fille de l'illustre sculpteur italien Laurana, ni de Martin Pacault qui dut exécuter en 1475 un retable sur le modèle d'un autre, composé par Enguerrand Charton. Charton est

Boulbon je crois à Enguerrand Charton, à cause des rapports entre certaines parties de ce tableau et d'autres aperçues dans le *Triomphe de la Vierge*, notamment de petits personnages secondaires si parfaitement semblables dans les deux œuvres.

donc bien un innovateur puisqu'on le parodie, et que les intéressés eux-mêmes l'exigent (1). Quant à Froment, l'auteur du *Buisson ardent,* il ne passe à Avignon que quatre ans de sa vie, de 1468 à 1472. Lorsqu'il y vient, il a peint la *Résurrection de Lazare* des Offices datée de 1461; lorsqu'il le quitte, il attendra deux ans avant de commencer le *Buisson ardent.* Il loge à Avignon dans la rue du Puits-des-Bœufs, et passe pour un excellent locataire, aux yeux d'Agnelet le Barbier, son propriétaire. Entre temps, il peint une verrière pour un marchand, Raymond de Montserrat, sur laquelle il représente un *Christ jardinier* ; il en exécute un patron sur toile ; il sculpte même, car il fait une croix pour le cimetière de la Madeleine à Avignon.

La mention qui l'a rendu illustre a été découverte par M. Blancard, aux archives de Marseille ; on lui paie un reliquat sur son tableau du *Buisson ardent,* exécuté pour la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix, où il est encore. Les revers de ce triptyque fameux contiennent une grisaille dans la manière d'un demi-relief sculpté. Tout à la fin du siècle, au temps où le *Peintre des Bourbons* s'illustrait à la cour de Moulins, Jean Changenet, de Langres, occupait à Avignon le poste de bayle de la confrérie de Saint-Luc. C'était un maître considéré, resté gothique, puisque nous le voyons peindre sur fonds d'or bro-

(1) Abbé Requin, n° 28 et page 34 à la note.

chés en 1494 (1). Lui aussi continuait la série des retables avignonnais, et lorsqu'il mourut, en 1495, il venait de commencer une œuvre de ce genre pour N.-D. de Dijon, sur la commande de Nicolas Bonnesseau. Marié, en 1489, à Antoinette Henri, il laissait deux filles, et son logis de peintre passa aux mains de Nicolas Dippre ou d'Ypres, un des rares Flamands rencontrés là (2).

Telle est en résumé la chronique peu connue encore de cette école avignonnaise dont on exprime volontiers qu'elle fut un pâle reflet des artistes italiens, ou des Flamands de Bruges. Nous savons maintenant qu'elle ne procédait ni des uns ni des autres. Tous les apprentis que ces hommes attirent à eux, qu'ils hébergent et nourrissent suivant l'usage sont des Français. Un seul Jean de la Cort, entré à l'atelier de Charton, vient de Strasbourg en 1458. Il aida le maître dans la confection du retable de N.-D. des Anges à Aix. Tous les contrats d'apprentissage relevés par l'abbé Requin nomment des enfants venus des provinces de France. Jacques Yverny, peintre d'Avignon, prend en 1434 le jeune Barthélemy de Besançon ; Aubry Dombet retient Laurent de Lagnes, originaire de Jussey, dans la Haute-

(1) Il serait fort précieux de rencontrer une œuvre authentique de Changenet pour la comparer à celle du peintre des Bourbons, son contemporain. On n'en connaît aucune encore.

(2) Encore était-il fils de Nicolas Dippre ou d'Ypres habitant à Paris, rue Quincampoix, qui était nommé Colin Dippre, dit d'Amiens.

Saône ; Pierre de La Barre embauche Pierre Bilhet. Chez Dombet avait passé Grabusset, de Besançon, dont nous avons parlé ; chez Tavernery, de Lyon, passent divers « garçons », de 1455 à 1476, entre autres Jean Boytel, de Lyon, également. On voit, chez Pierre Villate, en 1457, un Jacques Fornery de Saint-Flour ; chez Ricard, peintre à Tarascon, en 1460, un nommé Mermel Herment de la même ville, qui entre, chez lui, pour s'y instruire « in arte picturæ et verrerie ». Ce jeune homme a 16 ans, il s'engage à rester 6 ans chez son patron. Quant à Jean Changenet, son atelier occupe des apprentis de tous endroits, au nombre de plus de cinq. On y voit, entre autres, un certain Adam du Mont, qui vient de la Bresse et qui, s'étant enfui, malgré son engagement, est jeté en prison (1). Condamné, il dut payer 18 livres à son maître, pour l'indemniser de ses dépenses. Un autre, Jean de Nalde, est un Espagnol ; un nommé Raymond Juillard entre chez Changenet, en 1492, et jure « de ne jamais divulguer les secrets de son maître ». — Changenet avait donc des secrets lui aussi ? — Quant à Claude Farnet, de Salins, en 1489, Changenet lui apprendra la peinture, lui donnera deux florins l'an et le fournira de chaussures.

Savons-nous aujourd'hui tant de détails sur la Ghilde des Brugeois ? Suivons-nous aussi sûrement,

(1) Fils d'Adam du Mont, qui travaillait à Dijon en 1468 et se plaignait de sa pauvreté (Prost, *Trésor de Saint-Bénigne*, p. 276). Mais M. Prost le nomme Jean. Il était de Bourg-en-Bresse.

sur pièces authentiques, la succession des maîtres, sentons-nous aussi nettement l'influence des uns sur les autres que nous le faisons à Avignon ? Et ce qui se passait là se passait à Lyon(1), à Dijon, à Bourges, à Tours, à Angers, à Rouen, à Amiens, à Arras, à Troyes.

Tout commentaire affaiblirait cette énumération péremptoire, puisque nous pouvons raisonner d'après les originaux qui nous sont restés. Le Louvre a acquis récemment l'une des œuvres capitales de l'un de ces peintres, peut-être Charton encore : le retable de l'église de Boulbon. C'est une ruine, mais une ruine splendide sous ses haillons. Un Christ y rappelle celui de la *Pietà* de Villeneuve, un donateur se rattache étroitement à celui de la même *Pietà* et au *Triomphe de la Vierge* de Charton. Nous comprenons mieux ces concordances maintenant que les liens de l'École nous ont été signalés par l'abbé Requin. Les archives n'ont d'ailleurs pas dit leur dernier mot ; elles contiennent bien d'autres révélations encore. Que, dans chaque centre, un savant se donne la tâche de vérifier les protocoles de notaires, il aura sa récompense et nous serons définitivement fixés. L'Exposition des Primitifs français aura forcé les portes et contraint les réserves. Nous devons cette révérence à notre coin de terre, au nom des morts et encore plus au nom des vivants.

(1) Cf. les statuts des peintres de Lyon signés par Jean Perréal (Recueil des *Ordonnances*, année 1496).

II

On s'est plu à dire que l'École du Rhône n'avait ni formulaires spéciaux, ni thèmes courants, ni esthétique particulière. De nouveaux venus dans l'érudition se sont avisés que le mot d'*école* appliqué à des artistes issus de tous endroits, était une expression risquée. L'un d'eux assurait — sans avoir d'ailleurs étudié le premier mot de la question — que nulle part en Provence on ne trouvait la marque d'une collectivité de goûts et de tendances digne du nom d'école de peinture. C'est aller vite en besogne, surtout si l'on tire de là une preuve en faveur de la cohésion flamande.

Or, il n'y a pas de région artistique en Europe qui, dans le moyen âge, nous révèle une marche concordante plus expresse entre les divers peintres d'une même observance. Un des premiers tableaux peints à Avignon l'a été par « un homme d'armes » du pape, Bertrand de La Barre, que M. l'abbé Requin a retrouvé dans divers actes originaux, et qu'il sait vivre entre 1407 et 1422. Bertrand de La Barre était à la fois peintre et sculpteur. Il avait exécuté, moyennant 40 florins, le tombeau de Martin Salva, évêque de Pampelune, mort en 1403. L'abbé Requin avoue cependant ne pas connaître de mention écrite où Bertrand de La Barre fût indiqué comme peintre. Il y en a une cependant aux Archives

nationales ; Jal l'a publiée dans son *Dictionnaire*. Bertrand de La Barre peignait des bannières dans le genre de la *Vierge protectrice* du Musée du Puy (1) et deux de ces œuvres étaient destinées au roi de France. Il reçoit, en 1419 (2), la somme de 120 florins d'or, somme énorme alors, pour deux étendards représentant chacun « un saint Michel tout armé, qui tient une espée nue, et fait manière de tuer un serpent qui est devant luy (3) ». Bertrand de La Barre était oncle de ce Pierre de La Barre dont nous avons parlé et qui, en 1441, avait peint une *Vierge protectrice* pour Jean de Quiqueran.

Voilà, dès 1419 et 1441, le signalement de thèmes qui seront la monnaie courante des peintres avignonnais et il paraît difficile d'invoquer les Van Eyck à cette date. Le *Saint Michel terrâssant le Serpent* n'est pas exclusif à la Provence, mais c'est là un des centres où on exploita le plus *l'ange et le dragon*. L'exposition des Primitifs nous montrait un tableau du Musée Calvet à Avignon qui, à près de 80 ans d'intervalle, offrait le même sujet traité par un peintre du pays. Quant à la *Vierge protectrice* elle est tellement admise dans les œuvres provençales, tellement officielle, pourrait-on dire, que pendant tout un

(1) Cat. des P. F., n° 28.

(2) Notons qu'à ce moment précis les Van Eyck travaillaient à l'*Agneau*, et que La Barre les ignorait sûrement.

(3) Jal, *Dictionnaire* au mot *La Barre*. Jal tire ce renseignemen du registre KK 53, fol. 21, des Archives nationales.

siècle, elle restera le modèle à la mode, celui que les donateurs de tableaux d'église voudront offrir de préférence. Bien mieux on tient à la formule, on veut que le même nombre de personnages s'aperçoivent sous le manteau de la mère de Dieu. Pierre de La Barre, qui exécute la première dont nous ayons la mention, n'en est pas l'inventeur ; il doit disposer sous le manteau de la Vierge toutes les petites figures *habituelles,* « cum suis parvis figuris et ymaginibus necessariis (1) ». Ordinairement les donateurs sont présentés à la reine des Cieux par leurs patrons respectifs, comme on le voit dans le Retable des Cadard à Chantilly.

Cette image de Protection s'appelle communément dans la région « Nostra Domina de Misericordia (2) ».

Les *Couronnement de la Vierge* sont aussi en très grande faveur. Nous avons celui de Villeneuve-les-Avignon par Enguerrand Charton (3). Charton en composa un second pour Georgette Querelle, abbesse du couvent de Sainte-Claire à Avignon (4) et divers autres. Mais ce qui domine, ce sont les *Pietà* : La Vierge portant sur ses genoux le corps de son fils descendu de la croix. Pierre Villate fait une *Pietà* pour Jacques

(1) Abbé Requin, *ouv. cité*, pièce n° 6. La *Vierge protectrice* du Puy, exécutée vers 1420 est dans ces données exactes (cat. des P. F., n° 28). Comme peinture elle rappelle la fresque de la *Vierge*, avec donateur de la cathédrale de Clermont.

(2) Requin, n° 6.

(3) Déjà cité ci-devant.

(4) Requin, n° 8.

Forbin de Marseille, on trouve l'indication de plusieurs autres qu'il serait long d'énumérer. Celle, aujourd'hui conservée à l'hospice de Villeneuve-les-Avignon, et dont nous avons parlé ci-devant, est probablement le chef-d'œuvre des Avignonnais dans le genre. C'est une œuvre maîtresse, capitale, absolument décisive, où les Van Eyck n'ont rien à voir.

Nous rencontrons également des *Buisson ardent* comme celui que Nicolas Froment allait rendre illustre. Mais, dans le sien, Froment a substitué la Vierge Marie à Dieu le Père sur le buisson. Destiné au roi René, chanoine de Saint-Victor, l'œuvre devait reproduire le thème adopté par les Victorins. Dans le *Triomphe de la Vierge* de Villeneuve, Enguerrand Charton a mis également un *Buisson ardent* épisodique, à gauche, dans l'angle inférieur. « *Item,* en la seconde montaigne sera Moyses avecques ses brebis et ung jeune fils menant la musette, et là apparut audit Moyses nostre Seigneur en forme de feu, du milieu d'ung buisson, et dira Nostre Seigneur : Moyses ! Moyses ! et Moyses respondra : Assum ».

Ce qu'il importe de surprendre dans une école de peinture, ce sont les adaptations d'élèves ou de successeurs, les assimilations, les copies de types imaginés par un maître, les formules répétées par les générations suivantes jusqu'à en devenir banales, comme nous le voyons dans les Flandres, où l'imagination et la création ne sont pas la qualité dominante. Lorsqu'on répute Nicolas Froment un dérivé

immédiat des Van Eyck, s'est-on réellement donné la peine d'étudier ses œuvres? A-t-on considéré, dans son tableau de la *Résurrection de Lazare,* daté de 1461, conservé aux Offices de Florence, certains types d'hommes aux têtes penchées, aux mèches de cheveux tombant sur le front, dont les analogies avec les personnes de la Trinité dans le *Triomphe de la Vierge* de Charton sont très sensibles? Tout ce qui semble constituer en faveur de Nicolas Froment un tic personnel, — les têtes inclinées, affligées d'une sorte de torticolis —, se retrouve dans Charton, plus contenu certes, mais n'est-ce point le propre d'un tic de s'exagérer chez celui qui le copie? Quel artiste flamand nous accuse une telle particularité? Elle n'est que chez Enguerrand Charton, et dans la *Pietà* de Villeneuve. Or, en 1461, Enguerrand Charton est encore à Avignon, mais les documents originaux ne mentionnent Nicolas Froment qu'en 1468. Il faut donc penser que le peintre d'Uzès est venu en Avignon, qu'il y a admiré les œuvres de Charton, tellement estimées qu'on les désire voir copier ou imiter (1) et qu'il s'est emparé de certaines formules chères au vieux maître en amplifiant suivant la loi ordinaire.

Dans quelques phrases récentes sur le *Buisson ar-*

(1) En 1475 Jean de Mareuil commande à Martin Pacault, peintre d'Avignon, un retable pour l'autel de Sainte-Claire, qu'il devra faire semblable à celui déjà existant et qui est de la main d'Enguerrand Charton (Requin, n° 28).

dent de Froment, on a soutenu que cette œuvre n'était pas d'un grand intérêt puisqu'elle paraît isolée. Nous avons cité le *Saint Siffrein* du grand séminaire d'Avignon qui paraît sortir du même atelier, sinon de la même main (1). Quant au *Miracle de saint Mitre,* de la cathédrale d'Aix, c'est une œuvre de Nicolas Froment en certaines parties (2). On pourrait indiquer également, dans la dépendance plus ou moins immédiate de Froment, la *Résurrection de Lazare* de M. R. von Kauffmann, de Berlin (3), et une autre *Résurrection de Lazare,* plus ordinaire, appartenant au Dr Reboul, de Lyon (4). Bien d'autres œuvres, exposées au Pavillon de Marsan, exprimaient d'étroits rapports de style, sinon de talent avec le *Buisson ardent* ou la *Résurrection de Lazare* du Musée des Offices signée « Nicolaus Frumenti... 1461 ». L'une de ces œuvres, la plus inattendue assurément, est le *Triptyque du Palais de Justice* de Paris.

Sans que nous nous fussions communiqué nos impressions, sans même nous douter que nous suivions la même piste, mon ami, M. Wauters, de Bruxelles, et moi, sommes arrivés aux mêmes conclusions à ce propos. Dans le tableau du Palais de Justice, le *saint Charlemagne* de droite est un singulier prince, coiffé d'un bonnet conique, portant une

(1) Catalogue des Primitifs français, n° 76.
(2) *Ib.*, n° 80.
(3) *Ib.*, n° 81.
(4) *Ib.*, n° 82.

barbe et des cheveux ébouriffés. Ses sourcils en accent circonflexe, son nez pointu ne se rencontrent jamais dans d'autres œuvres.

Si l'on regarde aux Offices le tableau principal de la *Résurrection de Lazare* signé Nicolas Froment, on retrouve le même personnage en haut à droite, absolument reconnaissable. Ceci est déjà une présomption en faveur d'une inspiration Fromentine. Mais il y a autre chose. Dans le même tableau des Offices, l'un des personnages, debout devant le cercueil de Lazare, entr'ouvert, porte un chapeau pointu entouré d'une sorte de voile qui n'est pas loin d'une autre figure retrouvée dans le *Triptyque du Palais de Justice,* en arrière, entre le saint Denis et le saint Jean. Et nous devons dire que le *Triptyque du Palais* ne paraît pas avoir été peint sur nature, au moins pour la partie si intéressante de la topographie parisienne. Le Louvre et la Tour de Nesle ont été arrangés et composés d'après un croquis, non sur le vif. De même, le *Palais,* en arrière du *saint Charlemagne,* a été spécialement aménagé pour la vue. Remarquons sur le premier plan un chien, peint largement, comme celui du roi René dans le *Buisson ardent*; en haut, le Père Éternel entouré d'anges est dans les données du dais placé en haut du même *Buisson ardent.* Je ne dis pas, et M. Wauters n'affirme pas, que le triptyque soit de la main de Froment, mais il tient de près à son entourage. Il n'est pas jusqu'au camée de la dalmatique de l'Empereur qui ne rap-

pelle celui de la Vierge du *Buisson ardent*. Qu'il en soit de ceci ou de cela, nous surprenons là de troublantes identités, et lorsque nous parlions de l'École de Nicolas Froment nous n'avions donc pas avancé une idée si extraordinaire et si peu soutenable (1). Avant d'écrire, le nouvel érudit aurait pu faire comme Wauters et comme moi, regarder; il eût dit moins de choses étonnantes.

Quant à expliquer pourquoi un triptyque destiné au Parlement de Paris a pu intéresser Froment ou l'un de ses élèves, il faudra se rappeler que le roi René, prince français, en somme, avait de gros intérêts à défendre au Parlement, qu'il y avait la fonction des Pairs et qu'il a pu vouloir gratifier le Palais d'un riche cadeau. Ou bien un des hommes de sa suite a pu venir à Paris et y exécuter l'œuvre pour le compte des conseillers. C'est une affaire à débrouiller, qui, peut-être, s'expliquera toute seule; je veux simplement en avoir donné l'idée et montrer que l'*École de Froment*, à nous reprochée, peut se défendre, s'expliquer aussi bien que l'influence des Van Eyck à Avignon, formellement niée par nous d'ailleurs.

Il y a une école française de Provence, et, dans la Provence, Avignon a tenu une des premières places.

(1) On devra tenir compte de ceci. Colin d'Amiens, peintre de Louis XI, se nommait Colin Dippre ou d'Ypres dit d'Amiens. Il était parisien et habitait rue Quincampoix. Son fils vint à Avignon où il succéda à Changenet (Requin, *Peintres d'Avignon*, p. 41). C'est là le joint peut-être.

Mais il y eut des centres d'art à peu près partout. A l'origine, cette école de Provence fut plus italianisée, surtout dans le milieu du XIV[e] siècle ; dès la venue des papes français, les peintres de Lyon, de Dijon se rencontrent en bien plus grand nombre que les Italiens. A partir de la fin du XIV[e] siècle les artistes de Dijon, de la Franche-Comté, du Mâconnais et du Lyonnais envahissent la région, s'y fixent et forment une concentration puissante, où l'on voit accourir les apprentis de tous endroits, même des Flandres, témoin Arnoul de Catz. Les preuves sont là, elles sont péremptoires, tandis que les objections sont fondées sur des raisons de sentiments et opposées par des littérateurs.

CHAPITRE X

L'ECOLE DE LA LOIRE

I

N a soutenu et on dit encore que les peintres de la Loire, les Tourangeaux, les Angevins ou les Bourbonnais qui en descendent, sont un produit des Flamands. On a écrit que, pour la meilleure part de ses œuvres, Jean Fouquet tient à la fois de Van Eyck et de Pisanello. On lui accorde quelque mérite dans la composition et l'exécution des miniatures, mais on le répute un peintre « ordinaire », « commun », « brutal » et même « exécrable ». Ce dernier mot, il est vrai, figure dans une petite brochure dont la réputation est faite. Les hommes sérieux qui ont écrit sur le peintre de Tours lui reconnaissent généralement un talent original, ce qui n'est point un mince mérite, surtout si la comparaison se propose avec les plus

illustres Flamands. Mais chez les uns et chez les autres, même les plus entraînés à chanter la gloire française, Jean Fouquet ne touche pas au premier rang.

Il est vrai que, pour lui, comme pour les frères Van Eyck, nous vivons surtout sur des inductions et des attributions plus ou moins plausibles, mais dont le point de départ offre certaines craintes d'erreur. Tout l'échafaudage repose, comme nous l'avons dit, sur une note inscrite par François Robertet, secrétaire du duc Pierre II de Bourbon, en tête d'un premier volume du manuscrit de Josèphe, les *Antiquités judaïques*. Ce livre est à la Bibliothèque nationale, il a figuré à l'Exposition des Primitifs, sous le n° 128. La note porte que, des quatorze histoires du manuscrit, les trois premières sont dues aux artistes du duc de Berry et les onze autres à « la main du bon paintre et enlumineur du roi Louis XI, Jean FOUCQUET, natif de Tours ». François Robertet avait cru devoir ajouter au nom du peintre (orthographié par lui, sur son portrait à l'émail, Jehan FOUQUET), un C intercalaire à la mode vers 1495; nous conserverons, malgré Robertet, l'orthographe donnée par l'artiste lui-même. Le second volume du *Josèphe* avait été perdu, il contenait treize histoires. Il a été retrouvé et acquis en 1903 par M. Yates Thompson, bibliophile anglais. Il ne reste malheureusement plus qu'une seule miniature dans le volume; les douze autres ont été enlevées. Il figurait à l'Exposition sous le n° 129.

Entre le duc de Berry et le duc de Bourbon, l'*Histoire des Juifs* de Josèphe avait passé entre les mains de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, arrière-petit-fils du duc de Berry. C'est pour ce dernier que Jean Fouquet a exécuté les vingt-trois illustrations, sur les pages que les artistes du duc de Berry avaient laissées en blanc. Si l'on compare l'indication, fournie par Robertet, à ce que nous savons d'authentique sur les Van Eyck, on ne peut s'empêcher de trouver la mention de Robertet supérieure, en vue d'inductions possibles.

François Robertet était le fils de Jean Robertet, secrétaire du roi Louis XI, greffier de l'ordre de Saint-Michel, contemporain, et peut-être ami, de Jean Fouquet. L'indication venait du père, elle n'offre qu'un minimum d'erreur probable. Mais, pour être juste, il faut convenir que la preuve n'est pas rigoureuse, comme elle l'est pour Charton ou pour Nicolas Froment. Elle laisse moins de doutes que la légende orale et traditionnelle, mais elle ne fournit pas la certitude absolue.

Ce qu'on peut dire en sa faveur, c'est que la révélation apportée par elle concorde expressément avec les différentes mentions écrites concernant Fouquet. Elle a permis de rapprocher entre elles des œuvres dont les dates et les origines, connues d'ailleurs, cadrent très bien avec les divers épisodes de la vie de Fouquet. Nous savons qu'il fut à Rome, et qu'il y peignit un portrait du pape *Eugène IV*; le voyage en

Italie se trahit en divers endroits de ses œuvres (1). Nous savons qu'il habitait Tours ; c'est le paysage tourangeau que les œuvres nous montrent, les rives du Cher, comme dans cette miniature du Josèphe, la *Prise de Jéricho* où les coteaux de Véretz forment le fond. Il fut chez le roi Charles VII, chez Agnès Sorel, à la solde d'un financier, Étienne Chevalier ; il nous donne leurs portraits en divers endroits, tant sous forme de panneaux, que dans les miniatures de ses manuscrits. Ce sont là des vraisemblances assez fortes pour que, l'une ou plusieurs de ces œuvres, étant identifiées par la note de Robertet, on puisse se servir d'elles comme point d'orientation et conclure à d'autres rapprochements. Alors, par les éléments ainsi isolés et déterminés, on est, de proche en proche, arrivé à retrouver, dans la région, d'autres concordances entre les documents graphiques, on a reconnu que des tapisseries, des sculptures, des peintures accusaient une influence, — et comme elles étaient postérieures à Fouquet, — une descendance directe. Dans ce pays ravagé par les guerres religieuses du XVIe siècle, les tableaux ont disparu en grand nombre, on n'a donc pas les moyens de contrôle rencontrés en d'autres régions plus tranquilles. Mais il est resté des manuscrits en nombre suffisant, des épaves sculptées ou peintes qui rassurent. Il y

(1) Notamment dans les colonnes torses des temples, d'un effet grotesque d'ailleurs.

eut bien réellement une école de la Loire, un centre tourangeau, et, par sa valeur professionnelle, et son illustration, Jean Fouquet de Tours paraît en avoir été le chef incontestable. Entendons-nous pourtant et ne tombons pas dans l'écart reproché aux gens des Flandres. Fouquet n'eut pas, de son temps, une prépondérance officielle, une gloire extrême. Il ne fut pas chargé de missions, et il ne se peignit point en habit d'électeur. C'était un ouvrier génial, vivant chichement dans sa ville, possédant un coin de terre et se nommant *Maistre* parce qu'il était patron de quelques apprentis, et avait la maîtrise de son métier. Lui aussi sera proclamé par l'italien Florio le peintre le plus illustre de son temps, même *avant les Italiens,* et Florio l'a connu, l'a pratiqué. Cela vaut, en somme, le *solemnissimus* de Jan Van Eyck, mais il n'y a pas de preuves sérieuses à en tirer.

L'Exposition des Primitifs français, qui nous a permis de grouper à peu près toutes les œuvres connues données à Jean Fouquet, nous a fourni des remarques fort curieuses. Il a paru incontestable que, dans la peinture, le *Charles VII* et le *Jouvenel des Ursins* du Louvre, l'*Étienne Chevalier* du Musée de Berlin, la *Vierge et l'enfant* d'Anvers fussent de la main du maître. On retrouve dans chacune le côté un peu morne des effigies, l'attitude hypnotisée, figée, le naturalisme rude, constatés dans les miniatures. De plus, Fouquet procède en peinture comme

en miniature, il pointille, précise, sertit, et ne va que rarement en teintes fondues et pour ainsi dire lavées. On a reproché un peu vite qu'il n'eût, pour le détail des figures, aucune considération, qu'il ne s'ingéniât guère à dessiner précieusement une oreille, une bouche ou un nez. On a remarqué que les mains sont longues et construites avec un évident parti pris de pratique. En partant de ces observations on a été conduit à nier que l'*Homme au regard divergent* de la galerie Liechtenstein fût de lui, que l'*Homme au verre de vin* de la collection du comte Wilczeck lui appartînt de près ou de loin (1). On propose comme raison la façon de peindre, pleine de liberté pour ces deux derniers, et, pour les autres, soumises à des *tics*. En un mot, toute la recherche a pour but de démontrer, sinon l'ingérence, du moins l'influence de Van Eyck sur ces deux dernières œuvres. M. Georges Hulin, à qui nous devons ces constatations, qui ont quelque peu ébranlé les convictions de gens nerveux et peu assis dans leur foi, s'attaque aux yeux qui chez Fouquet sont d'une monotonie et d'une absence de recherche un peu décevante, lorsque, tout au contraire, on les voit étudiés à miracle dans les tableaux Wilczeck et Liechtenstein.

Allons donc aux yeux, d'abord, et tâchons de voir comme M. Hulin. Pour la première confrontation

(1) Cat. de l'Exp. des P. F., nos 51 et 43.

prenons, s'il vous plaît, le *Charles VII* aux petits yeux bridés, pochés en dessous, éteints par les nuits de fête, qui dans le portrait sont justement toute une révélation singulière, un personnalisme complet et éloquent, et mettons en regard ceux du gros homme heureux et satisfait qu'est Guillaume Jouvenel, chancelier de France. En vérité, jugez-vous que ces deux visages soient éclairés d'yeux pareils ? Ne sentons-nous pas, chez Jouvenel, une lourdeur venue de l'âge, une épaisseur de la paupière supérieure, habituelle aux presbytes, quelque chose de tranquille et de solennel que les yeux du roi n'auront jamais. J'avoue ne pas saisir très bien la nuance qu'on voudrait établir entre ces deux effigies et celle de la galerie Liechtenstein. Si Charles VII avait eu le strabisme divergent de l'homme, Fouquet l'eût aussi bien rendu que les yeux bridés avec poches, retrouvés chez le roi, et dont la philosophie est si profonde. Quant aux mains, aux ongles carrés de l'homme Liechtenstein sont-elles si différentes de celle de la Vierge d'Anvers dans la main droite, celle qui soutient la robe ? En ce qui concerne ce personnage inconnu de la galerie Liechtenstein, il y a d'autres présomptions en faveur de Fouquet, ou, si l'on veut, en faveur de sa réunion aux œuvres classées sous ce nom, c'est le chiffre de l'année historié à la façon habituelle du maître, 1476, c'est l'habit, c'est l'allure générale si souvent aperçue dans les miniatures du peintre, notamment dans la miniature des *Statuts de*

Saint-Michel (1) ou dans celle du *Boccace* de Munich représentant le procès du duc d'Alençon. Que le peintre eût un peu modifié sa manière, nous l'oserions affirmer, si nous n'avions aperçu des retouches modernes en diverses parties du visage, mais rien ne nous prouve que, originairement, la figure ne fut pas traitée comme les autres. Cependant un peintre de la valeur de Fouquet ne s'attarde point à une technique invariable ; nous avons sur ce fait beaucoup d'exemples modernes dont il faut tenir compte. Quant à l'*Homme au verre de vin* du comte Wilczeck, peint à la Van Eyck, nettement, sans pointillés, sans hésitation, pourquoi ne serait-il pas de la main qui a su pourlécher le *saint Étienne* du tableau de Berlin ? A-t-on remarqué la différence de facture entre l'*Étienne Chevalier* et son patron ? l'un peint à la manière rugueuse, l'autre frotté, estompé, poli comme une bille d'ivoire, et tellement proche de l'*Homme au verre de vin*. Je regrette d'écrire ceci, mais M. Hulin l'a fait avant moi ; je ne vois pas, dans l'œuvre présumé des Van Eyck, rien qui touche à la hauteur philosophique de l'œuvre dont nous parlons. Il y a chez ce buveur de 1450 ou 1460 une hébétude générale des traits, une finesse narquoise pourtant, et quelque chose de très puissant qui attire. Il n'a pas de fond, dit-on, et Fouquet tenait à ses fonds, il en a dans toutes ses œuvres ;

(1) Cat. de l'Exp. des P. F., manuscrits n° 132. Restitué à Fouquet par M. Paul Durrieu.

qu'en savons-nous ? Savons-nous, même, si dans le tableau les fonds n'ont pas été recouverts ?

Tout se peut écrire naturellement, et je n'incrimine nullement la clairvoyance très sincère de mon ami et bon confrère Georges Hulin ; je crois cependant que « Johannes » n'a rien à voir dans le tableau Wilczeck. Ce ne sont ni ses tons, ni ses moyens, ni ses rudesses. La main un peu faible ne rappelle pas les extrémités fermes et sûres retrouvées dans les prétendus Van Eyck. Et puis, je le répète, car l'argument vaut, un Flamand n'eût pas tenu un verre de vin. Le vin coûtait cher à Bruges, tout au plus le duc Philippe eût-il montré un pareil luxe.

M. Hulin note un rapport entre les tableaux Liechtenstein et Wilczeck et l'*Annonciation* de la cathédrale d'Aix (1). Après ce que nous avons dit ci-devant de l'école d'Avignon, et des Bourguignons qui y travaillèrent presque exclusivement, la remarque ne saurait servir la cause des Van Eyck. Ce qui a donné consistance à cette impression, c'est que, dans l'église de l'*Annonciation,* en arrière de la scène principale, certains assistants à l'office ont l'habit de l'homme au verre de vin, et jusqu'à un certain point la technique serrée de l'une des œuvres rappelle celle de l'autre.

Ceci ne serait pas pour nuire beaucoup à nos premiers raisonnements. Entre l'école de Tou-

(1) Cat. des P. F., n° 37.

raine, entre l'Anjou et la Provence, il y eut des rapports autrement constants qu'entre Avignon et Bruges. Charton de Laon, peintre d'Avignon, est plus de la truste de Jean Fouquet que de celle de Jan Van Eyck, on le concède aujourd'hui. Mettons, si l'on veut, que l'*Annonciation* d'Aix, au dais fleurdelisé, soit de la main d'un des peintres du roi René, venu d'Angers, je n'en disconviendrai pas. Mais ce peintre aurait vu Jean Fouquet à Tours. Gageons que les Flamands le nommeront Barthélemy de Clercq; alors Barthélemy a vu Fouquet et cherche à l'imiter.

Pour en revenir à l'influence des peintres néerlandais sur Jean Fouquet, on a invoqué diverses causes, et fourni des raisons tirées de l'esthétique générale du maître. D'abord ses donateurs sont dans l'attitude de ceux de Van Eyck, agenouillés, les mains jointes, et placés de trois quarts (1). Les plis de leurs robes sont cassés à la mode flamande. Dans les scènes, les bourreaux du Christ sont de l'observance eyckienne ; ils sont habillés comme les Turcs que les Brugeois voyaient sortir des navires vénitiens venus chez eux. Il y a les chevaux aussi et les animaux qui sont très rapprochés de ceux de Pisanello et de Van Eyck, mais ceux de Pisanello viendraient

(1) J'ai déjà cité un donateur de la cathédrale de Clermont, en Auvergne, datant de 1350 environ, qui est agenouillé de trois quarts et les mains jointes. Et ce donateur précède les Van Eyck d'au moins cinquante ans.

de ceux de *l'Agneau.* Fouquet n'a inventé qu'une chose, l'attitude des patrons, des présentateurs, dans les retables. Ceux-ci ont la main sur l'épaule de leur client, et la tête inclinée.

On pourra répondre, raison par raison, que si Fouquet nous montre des donateurs dans la pose de ceux de Van Eyck, c'est que Van Eyck a pris les siens aux vieux Parisiens, et à leurs succédanés les Broderlam, les Beaumetz et les Malouel. Comme Fouquet est le descendant direct de ces vieux Parisiens, par les artistes du duc de Berry établis à Mehun-sur-Yèvre, à Tours ou à Poitiers, il n'a pas eu besoin des Flamands pour adopter leur formulaire. Et la preuve qu'il a *pratiqué* les artistes du duc, c'est justement le manuscrit du *Josèphe,* commencé par eux et terminé par lui, Fouquet, après quarante ou cinquante ans d'intervalle.

Les plis cassés des étoffes ne sont pas une importation flamande chez nous ; de même que Claus Sluter avait emprunté aux Parisiens les célèbres plis souples de ses statues, retrouvés dans les prétendus Limbourg des *Très riches heures* de Chantilly, et, auparavant, dans le *Parement de Narbonne,* ce furent les Français qui, vers 1410, inaugurèrent la mode des draps, et consacrèrent les plis « brisés à angles » dans les sculptures, les miniatures et vraisemblablement dans la peinture. En employant ces plis dans le retable de *l'Agneau*, les Van Eyck consacrent dans les Flandres une mode française.

Les bourreaux du Christ, nous l'avons dit à propos du *Parement de Narbonne,* sont habillés en Turcs dès la fin du XIV[e] siècle, en Turcs, en Hongrois ou en « rois nègres ». Ils ont les queues tressées des « camps-volants », rencontrés sur les routes, et qui sont la terreur des gens tranquilles. Fouquet prend les siens aux miniaturistes du duc de Berry, aux sculpteurs des églises, un peu partout, sauf à Bruges. Comme il a visité l'Italie, rien ne nous empêche d'imaginer qu'il a pu, tout aussi bien que les Van Eyck, apercevoir des Turcs à Venise, si tant est que Venise recelât tant de Turcs au XV[e] siècle, ce qui n'est pas prouvé. Restent les chevaux.

Fouquet est un architecte de premier ordre, il est un costumier habile, mais il est surtout un animalier extraordinaire. Ses chevaux ne sont ni ceux de Pisano ni ceux de Van Eyck. La courbure du col chez ces animaux est une de ses trouvailles personnelles. Ce sont là des chevaux du Perche ou de la Touraine et nullement des bêtes italiennes ou flamandes. On sent toute la peine que prend Fouquet à les fixer dans leurs allures vraies, surtout de face ou en arrière, les deux écueils des animaliers. Il crée un genre-type que ses successeurs s'efforceront d'imiter, comme on voit dans le *Triptyque de Loches,* inspiré directement de lui (1) et dans les miniatures de Jean Bourdichon, son élève.

(1) Cat. des P. F., n° 69.

Quant à l'attitude de protection des patrons présentateurs, la pose suppliante, réellement implorante et humiliée, noble pourtant, qui met entre le donateur et le saint comme une confraternité, c'est une des plus belles et des plus ferventes conceptions de l'école tourangelle. M. Georges Hulin note très justement que les Flandres ont ignoré ce thème sentimental, dont la fortune fut singulière en France. L'Ecole de Provence ne manquera point de s'y conformer, et Charton, que nous sentons si proche de Fouquet, en a pris l'idée pour le retable des Cadard du Musée de Chantilly (1). Ceci est une preuve nouvelle en faveur de l'influence purement française sur les peintres d'Avignon; il est courant de rencontrer aux protocoles des notaires avignonnais la désignation du saint qui devra présenter tel ou tel des donateurs commandant le tableau. Or ceci n'est point tant l'invention personnelle de Fouquet qu'on le pense. Tous les manuscrits antérieurs à lui, ceux du duc de Berry surtout, — où le prince est représenté, dans l'attitude prosternée, devant la Vierge ou les saints, — nous offrent des saint Jean, la main posée sur l'épaule du prince. C'est donc bien de ces vieux que procède Fouquet, d'eux qu'il a pris ses idées, ses coloris, ses paysages, son habileté à grouper les foules. Et comme il est un des metteurs en scène de mystères les plus goûtés, il

(1) Ceci est plus écrit encore dans le célèbre retable de Boulbon, aujourd'hui au Louvre, où l'on voit saint Agricol poser la main sur la tête du donateur. Ce retable, on l'a dit, peut être de Enguerrand Charton.

se sert beaucoup aussi des acteurs habillés par lui des décors imaginés à son instigation. Dans les *Heures* d'Étienne Chevalier au Musée Condé à Chantilly le *Martyre de sainte Apolline* nous révèle le système. C'est pourquoi nous voyons si souvent, dans ses compositions les plus dramatiques, des gens tranquillement debout, les bras croisés dans une pose méditative ; ces gens sont tout bonnement des figurants de théâtre, qui ont été croqués par lui sur le vif, et dont il se sert pour ses assemblées.

Quant aux emprunts faits par le maître aux italiens, nous ne les croyons pas aussi importants qu'on le prétend. Bien longtemps avant qu'il fît le voyage de Rome vers 1443, les artistes franco-lombards du duc de Berry nous avaient montré ces constructions carrées, ces intérieurs de salles à l'italienne, ce gothique de la Haute-Italie. Les Vierges des *Très riches heures* de Chantilly ont précédé celles de Jean Fouquet ; il a pu les voir en cent endroits divers à l'époque de son apprentissage. Et qui sait si l'un des artistes du duc, un peintre, vieilli et retiré en Touraine, n'a pas été le premier maître du Tourangeau ? Une chose m'a toujours frappé, c'est qu'en 1443, lorsque Fouquet n'a pas trente ans, — puisqu'on le fait naître aux environs de 1415, — un pape, vivant au milieu des plus grands artistes, lui demande son portrait. Cette fois *Johannes gallicus,* c'est lui, mais quelle réputation avait-il donc pour que cette heureuse chance lui vînt ? C'est l'année qui suit la mort de

Jan Van Eyck, et bien des élèves du grand flamand ont dû passer là-bas, qu'on n'eût pas manqué de préférer à ce garçon de vingt-huit ans. Ce sont là des inconnues, des problèmes impossibles à résoudre au point où nous en sommes. Trouvera-t-on jamais la pièce décisive ?

Quant à nier l'influence de Fouquet (ou de celui dont les œuvres ont été groupées sous ce nom) dans la région allant d'Orléans à Angers, à Tours, à Bourges et à Moulins, personne n'y songe sérieusement. La statuaire, l'enluminure, l'architecture participent au mouvement né de ses pratiques personnelles. Il touche aux rois ; donc il s'impose aux artisans modestes, et fait école inconsciemment, par la force des choses (1). Il ne professe point, on ne nomme aucun de ses élèves, il a deux fils dont le talent paraît inférieur au sien. Pourtant un de ses dérivés, peut-être un de ses anciens apprentis, va reprendre une à une ses théories, moderniser ses thèmes et grandir l'école du centre. Cet homme est celui qu'on appelle aujourd'hui le *Peintre des Bourbons,* ou plus simplement le *Maître de Moulins.*

Mais avant d'en arriver à l'étude des procédés et de l'esthétique du *Peintre des Bourbons,* indiquons des œuvres qui paraissent avoir eu sur lui quelque influence : je veux parler des anges de la chapelle

(1) Consulter à ce sujet le remarquable livre de M. Paul Vitry sur *Michel Colombe*, Paris, Lévy, in-8°.

Jacques Cœur à Bourges et le tableau aujourd'hui à Glasgow représentant un donateur présenté par un saint guerrier.

Le *Peintre des Bourbons,* qu'on nommera aussi le « Maître aux anges » a fourni à l'École française un de ses motifs les plus charmants. Les anges qu'il dispose dans ses œuvres, qu'il fait tendres, respectueux ou espiègles, ne sont une adaptation formelle ni de ceux de Bourges ni de ceux de Fouquet. Mais ils en dérivent dans les poses, dans l'intérêt que l'artiste leur donne. Or ceux de Bourges, contraints par les surfaces resserrées, sont, dans le genre, une composition idéale. On les a crus de Fouquet; ils ne paraissent pas de sa main. Ils ont au front cette couronne surmontée d'une croix qui est une invention personnelle des vieux artistes employés par le duc de Berry. Mais la perfection de leur forme, la beauté de leurs attitudes, n'ont pas manqué de faire songer aux maîtres flamands. Ceci est une obsession dont bien peu de gens se défendent. Nous avons demandé à l'un des hommes connaissant le mieux l'histoire de Jacques Cœur, quels artistes avaient été en rapport avec l'argentier à l'époque où fut exécutée la peinture de la chapelle, c'est-à-dire avant 1451. (Cette date de 1451 est assurée par ce fait que des armoiries peintes là sont celles de personnages ayant habité la maison de Jacques Cœur avant cette date; donc si on les a peintes, ces personnages étaient encore là.) Il m'a été répondu que sauf Jean Fouquet, et Jacob

de Littement ou Litemont, « peintre du roi », aucun autre n'est indiqué comme ayant été en affaires avec l'argentier (1). Nous ne savons guère de Jacob de Littement que son titre de peintre royal. Il faisait des étendards pour le roi Louis XI en 1463 et 1469. Les anges de Bourges sont-ils de sa main (2)?

Ils rappellent, à quarante ou cinquante ans d'intervalle, ceux que l'un des artistes du duc avait mis sur un reliquaire de saint Jérôme, dessiné à la plume en tête du ms. fr. 166 de la Bibliothèque nationale; mais ce ne sont nullement ceux de Jean Fouquet, je le répète. Le *Peintre des Bourbons* paraît avoir été dans sa jeunesse enlumineur à Bourges, si nous admettons certains faits développés ci-après. Il n'y aurait donc rien d'impossible à ce que l'idée de ces figures célestes dont il fera un thème personnel exquis, lui ait été inspirée par les anges de la chapelle Jacques Cœur. Il paraît tout au moins s'être servi de l'un d'eux pour la grisaille du revers du triptyque de Moulins.

Le tableau de Glasgow (3) constitue lui aussi un intermédiaire entre les Tourangeaux et le *Peintre des Bourbons*. En étudiant ce tableau, on est frappé des concordances entre lui et l'*Étienne Chevalier* de

(1) Cette communication très documentée m'a été fournie par mon ami et savant confrère Paul Gauchery, l'un des auteurs du livre sur les *Travaux d'art du duc de Berry*.

(2) M. G. Hulin de Loo les considère comme un chef-d'œuvre incomparable.

(3) Cat. des P. F., n° 106.

Berlin, dans la tenue générale de l'œuvre, sinon dans le détail. Les deux présentateurs ont l'un et l'autre une pose résignée et morne, une tête penchée qui ne se retrouve ni dans les Flandres, ni en Italie. Que ne connaissons-nous une œuvre authentique de Jean Fouquet aux environs de 1480! En opposant le donateur de Glasgow aux autres tableaux du *Peintre des Bourbons* à qui on a attribué également cette peinture, on constate des nuances, et, il faut le dire, une supériorité dans la matière en faveur du *Donateur* de Glasgow. On a tout naturellement pensé à Van der Goes pour ce dernier, suivant l'invariable usage, mais il suffit de le rapprocher du retable des Portinari pour se convaincre que Van der Goes n'y est pour rien. Nous restons, comme bien souvent, en présence d'inconnues indéchiffrables. Ce qui est certain c'est qu'entre le *Donateur* de Glasgow, Fouquet et le *Peintre des Bourbons,* nous avons les signes de parenté les plus écrits qui soient.

Qui peut être le Peintre des Bourbons?

II

De celui-là nous ne connaissons que les œuvres; elles ont été groupées empiriquement par M. Camille Benoît, d'après certaines idées émises dans un livre de M. de Maulde sur Perréal (1). En partant du *Trip-*

(1) R. de Maulde, *Jean Perréal dit Jean de Paris.* Paris, Leroux, 1896, in-18.

tyque de Moulins comme base, et sans tenir compte du nom d'artiste fourni par de Maulde, M. Benoît a accointé autour de cette œuvre capitale divers tableaux épars, non sans donner d'excellentes raisons pour justifier sa classification (1). Mais, un peu gêné dans son allure, faute de lire les textes et d'en tirer des conclusions, M. Benoît a été amené à des distinctions subtiles, établies sur de prétendues différences de matière, de faire, qui n'ont pas été ratifiées. L'œuvre entier du « Maître de Moulins » a paru au Pavillon de Marsan ; ç'a été pour tous une révélation. Un tableau de l'évêché d'Autun, que M. Benoît ignorait, a permis de reculer de quelques années la première date fixée par lui pour la chronologie de ces tableaux. Celui-ci représente le cardinal Rolin, « pris sur le vif », aux pieds de la Vierge. Or le cardinal est mort en 1483, c'est donc au plus tard en 1482 que l'œuvre fut exécutée (2).

Les tenants de la Flandre n'avaient pas manqué de revendiquer le *Maître de Moulins*; ils avaient pensé à Van der Goes, à cause du tableau des Portinari aujourd'hui à Florence, muni, dit-on, de ses lettres d'authenticité. Mais il suffit d'opposer cette œuvre au triptyque de Moulins pour rejeter Van der Goes. De même il serait ridicule à cette heure de parler des opinions concluant en faveur de

(1) Articles publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1901.

(2) Cat. des P. F., n° 103. Vient ensuite le cardinal de Bourbon peint vers 1485.

l'Italien Benedetto Ghirlandajo. Celui-ci a laissé une œuvre en Bourbonnais, à Aigueperse. C'est de la plus grande dissemblance.

Une des particularités essentielles des œuvres dont nous parlons, c'est que la plupart d'entre elles tiennent aux ducs de Bourbon, dont la cour était à cette époque réunie au château de Moulins. Le triptyque, base de toutes les inductions de M. Benoît, est à la cathédrale de Moulins et montre Pierre II de Bourbon, Anne de France, sa femme, et Susanne, leur fille, présentés à la Vierge mère par leurs patrons respectifs. Deux autres tableaux, représentant également le duc et la duchesse, mais seuls aujourd'hui et séparés de leur panneau central, sont au Louvre; Nüremberg et Chantilly possèdent deux répliques d'un portrait du cardinal Charles de Bourbon, frère de Pierre II. Susanne de Bourbon, enfant, est chez Mme de Yturbe à Paris. Trois œuvres paraissent faire exception: le tableau d'Autun représentant le cardinal Rolin; la Donatrice dite la *Donatrice Somzée*, récemment acquise par le Louvre à un marchand de Londres, M. Agnew. (Celle-ci présentée par sainte Madeleine pourrait être Madeleine d'Anjou, bâtarde du roi René, qui épousa un seigneur bourbonnais en 1496, et fit partie de la maison de Pierre de Bourbon et d'Anne de Beaujeu.) Le troisième est la *Vierge* du Musée de Bruxelles (1).

(1) Cat. des P. F., n° 109.

On voit que le classement, orienté d'après la technique et l'esthétique, se trouve concorder avec les noms des personnages représentés. Il est vrai que M. Benoît a pu être un peu dirigé par ces considérations de personnes. Le peintre est à n'en pas douter celui qui a travaillé le plus longtemps à la cour de Moulins vers ces époques, et il ne peut être un artiste secondaire.

Tout en lui dénote un suivant, un fervent de la doctrine fouquettiste, avec une nuance d'idéalisme, d'embellissement des êtres, que Jean Fouquet, resté plus gothique, ne possédait point. Le *Peintre des Bourbons* s'est choisi un modèle de Vierge dans son entourage proche, car c'est le plus souvent la même femme qui lui donne la pose de la Mère de Dieu(1). Par les successives transformations de cette figure, les maigreurs initiales et les ampleurs de plus tard, nous savons qu'une des représentations précède l'autre. Mais quant à être la même personne nous ne pouvons douter. J'ai constaté sur la *Vierge d'Autun* adorant l'enfant Jésus et la sainte Madeleine de la *Donatrice Somzée* une identité parfaite de forme de lignes, de creux, entre les deux mains ouvertes.

On sait que rien ne différencie plus un homme

(1) M. de Maulde dans son livre sur Perréal, livre amusant et savant à la fois, dit que la femme de Perréal était fort distinguée et que la reine Anne souhaita la connaître. Cette femme donna à Perréal un fils et deux filles, ce sont probablement ces enfants qui figurent dans le tableau d'Autun. L'artiste alors se fût marié très jeune. Toutefois il lui naît un fils en 1492, dix ans après l'exécution de notre tableau.

d'un autre que la main, l'anthropométrie moderne s'appuie sur cette loi physiologique pour distinguer les individus. Ici les deux mains rapprochées sont identiques. L'une est plus maigre, celle de la *Vierge d'Autun,* datant de 1482 ; l'autre est replète, engraissée, mais exécutée sur le même modèle, 14 ans plus tard, vers 1496. La preuve est ici hors de discussion, car le détail de chacune est répété avec une précision infinie. D'ailleurs le visage confirme l'observation ; la femme un peu sèche du tableau d'Autun est devenue une *Madeleine* à double menton dans le panneau de la *Donatrice.*

Mais ce qui rattache le *Peintre des Bourbons* à Fouquet ce sont les saints présentateurs, si dévoués à leur donateur, appuyés sur lui, implorant avec des mines, avec des regards, la Mère de Dieu à qui ils offrent leurs protégés, pour ainsi dire. Le saint Pierre du *triptyque de Moulins,* la sainte Anne, qui lui fait vis-à-vis, accomplissent en conscience leur devoir, de même la Madeleine de la *Donatrice,* qu'on jugerait ironique. Elle semble dire en présence de la laideron qu'elle accompagne : « Recevez-la dans votre Paradis ; que pourrait-elle avoir fait de mal, elle est si laide ! » Tout cela est du Fouquet agrandi, modernisé, mais, par le détail, par la mise en valeur des moindres choses, c'est le gothique dont la transformation logique s'opère, sans le secours de la prétendue et détestable Renaissance (1). L'homme qui

(1) Nous savons ce que Louis XII pensait des peintres italiens; quand

entendait ainsi la vie et l'idéal n'avait rien à apprendre des Italiens équilibristes de la fin du xve siècle; il les surpassait en esprit, en vigueur, en vérité sincère. Et quant à l'idéal, quel Italien jamais entendit les figures d'anges comme le *Peintre des Bourbons*? Pris sur des petites filles jolies, distinguées et fines, harmonieusement groupés en théories, adorateurs, ouvrant leurs mains d'un joli geste (1), espiègles cependant et rieurs, les anges du maître sont plus haut que les Flamands, plus haut que les Italiens, incomparablement supérieurs à ceux de Fouquet. Ce sont les anges qui ont permis de donner au *Peintre des Bourbons* une miniature du département des manuscrits de la Bibliothèque nationale, exposée rue Vivienne sous le n° 175. Cette miniature allégorique, placée en tête des statuts de l'ordre de Saint-Michel dont elle forme le frontispice, nous montre Charles VIII, Pierre II de Bourbon, son beau-frère, et un autre personnage qui peut être Louis d'Orléans, le futur Louis XII, ou comme le suppose M. le comte Durrieu, Étienne de Vesc ou de Vères, conseiller du Roi. Ces trois personnages sont visités par un saint Michel richement habillé, accompagné de deux autrés anges. M. Durrieu croyait voir,

il les comparaît aux siens dans sa naïveté gothique. C'est François Ier qui a déchaîné le Primatice et le Rosso chez nous, et les banalités pompeuses des Italiens décadents.

(1) Copiés dans la *Virgo Deipara* d'Anvers par le prétendu Mostaert de Waagen, qui copie égalemènt la *Vierge* de Moulins, et le *Saint Joseph* du tableau d'Autun.

sous les traits de l'archange saint Michel, Anne de Bretagne elle-même ; nous dirons ci-après pourquoi nous ne le pensons pas. Nous expliquerons aussi pourquoi la date de la miniature doit être 1490, et non 1495 suivant que le croyait mon savant confrère.

M. Camille Benoît, dans son article sur le *Maître de Moulins,* lui attribue la délicieuse petite *Vierge* accompagnée d'anges aujourd'hui au Musée de Bruxelles. Or l'ange de l'angle supérieur droit de ce tableau est pris sur le même modèle exactement que celui qui porte la croix derrière *saint Michel* dans la miniature de la Bibliothèque nationale (1). Le second ange de la miniature, avec ses cheveux lisses sur la tête et bouclés sur le col, est également dans le tableau de Bruxelles à gauche. Nul doute n'est possible. L'auteur de la miniature et l'auteur du tableau ne font qu'un même artiste. Cette miniature est d'ailleurs un tableau parfait, et non l'œuvre d'un enlumineur; je l'avais autrefois signalée à M. le comte Durrieu qui en avait écrit un article très documenté dans la *Gazette archéologique* avec une reproduction. Mais M. Durrieu ne connaissait pas le tableau de Bruxelles, il n'a pu faire les comparaisons, et ni lui, ni M. Benoît n'ont remarqué dans ce tableau l'un des anges soutenant le coussin

(1) C'est celui qu'a copié Jean Mostaert dans la *Deipara Virgo* d'Anvers.

de l'enfant Jésus, dont nous reparlerons ci-après. Ce geste a pour nous une importance considérable (1).

Nous avons ci-devant déterminé une bonne partie des caractères propres au *Peintre des Bourbons,* mais il reste encore à dire. Sa manière, à la fois large et tatillonne, s'exprime en touches onctueuses et nettes, fondues, de l'une en l'autre, avec une extrême maîtrise. Comme Fouquet, le *Peintre des Bourbons* reproduit le paysage qu'il habite ; en arrière du *Pierre II* du Louvre, d'*Anne de Beaujeu,* de la petite *Susanne* retrouvée chez Mme de Yturbe, et du tableau du cardinal Rolin, le pays bourbonnais se décèle par ses collines arrondies, ses châtaigniers, ses rivières calmes. Le ciel est le plus ordinairement celui des belles journées d'été ; il est légèrement duveté de blanc, chaud, lumineux, et pour ceux qui connaissent la contrée, c'est le ciel de la région allant de la Touraine à l'Auvergne, celui que nous apercevons dans le *Donateur* de Glasgow.

Si nous cherchons les caractéristiques de détail, c'est d'abord la passion du maître pour la main. Il dessine admirablement une main, au rebours de Fouquet dont la formule avait une certaine uniformité. Chez notre artiste, chaque personnage a ses mains particulières, fouillées dans leurs moindres veines, dans leurs lignes spéciales, ayant leur physionomie

(1) Catal. des P. F., nº 109.

et leur signification. Puis, contrairement aux Flamands qui en faisaient des objets en baudruche, aux Italiens aussi qui les alourdissaient, le *Peintre des Bourbons* offre une série d'Enfant Jésus pris sur nature, depuis l'enfant naissant, comme celui d'Autun, jusqu'au bébé de huit ou dix mois, comme celui de Bruxelles. Là est sa réelle supériorité, son plus grand charme.

Il triomphe également dans le rendu des étoffes, la recherche somptuaire, la décoration des êtres ; le saint Pierre du *Triptyque* porte une chape admirable, rappelant un rideau aperçu derrière le Cardinal de Bourbon de Chantilly. Il drape les brocards avec une habileté que personne n'a possédée à un plus haut point, Memling excepté. La miniature de la Bibliothèque nationale, les donateurs de Moulins, la *Vierge* de Bruxelles, et surtout la *Donatrice Somzée* sont des chefs-d'œuvre sur le fait. Il a personnellement, en transposant un peu Fouquet, en lui donnant un tour, sans avoir demandé rien ni à la Flandre, ni à l'Italie, tout au plus au célèbre tombeau de Nantes — si nous ne savions ce tombeau postérieur à la plupart de ses œuvres — il a imaginé des coiffures de femme, en bonnettes serrées, plissées, ballonnées, que nul autre document ne montre, sauf ce tombeau de Nantes dont le dessin est de Jean Perréal et la sculpture de Colombe (1). Puis ce sont des lisières

(1) La commande du tombeau de Nantes fut faite au peintre Jean

de robes légèrement fourrées de blanc, des corsages, plaqués en cuirasse, comme dans le *saint Michel* de la miniature ou dans la Madeleine de la *Donatrice Somzée,* des broderies en lettres hébraïques (disent les gens informés), que Fouquet avait pris aux artistes du duc de Berry, et dont les Italiens feront usage plus tard. Dans les brocards, il triomphe. Les grandes étoffes de Tours s'aperçoivent en tous endroits de ses œuvres, mais l'un des morceaux les plus décisifs est la robe du Charles VIII de la miniature conservée à la Bibliothèque nationale. Il est impossible à un artiste de mettre plus d'esprit et de puissance dans une interprétation d'étoffe ; Fouquet n'avait jamais atteint à cette perfection.

Bien d'autres considérations seraient à invoquer en l'honneur de cet homme génial, qui, sans s'éloigner en rien de l'école tourangelle, la relève, l'amplifie, lui apporte de la grâce et de la majesté. Quel artiste français a tenu chez nous une place en rapport avec nos constatations ? M. de Maulde a indiqué Perréal, — Jean Perréal surnommé de Paris, — à propos du *Triptyque de Moulins* et de la miniature de la Bibliothèque, c'est donc lui un des premiers qui y aient pensé. M. le comte Paul Durrieu l'avait nommé à propos de la miniature. Tout récemment M. Georges Hulin, reprenant l'opinion de ces savants, proclamait

Perréal vers 1501 par la reine Anne de Bretagne. Tous les tableaux dont nous avons parlé sont antérieurs à cette date.

que Jean Perréal et le *Peintre des Bourbons* ne font qu'un seul et même artiste (1).

En réalité la vie de Jean Perréal répond assez bien à tout, et ceci on ne l'a pas dit encore.

Né vers 1455, il aurait donc un peu plus de vingt-huit ans lorsque fut exécutée la *Vierge* d'Autun avec le cardinal Rolin.

L'année suivante, Jean Perréal entre au service de la ville de Lyon ; (1483) il apprête le chariot qui devra transporter saint François de Paule vers Louis XI. En 1485 il organise et prépare l'entrée du cardinal Charles de Bourbon dans la ville de Lyon. Or le *Peintre des Bourbons* a fait un portrait de ce cardinal. En 1487 Jean Perréal est au service du futur duc Pierre II de Bourbon et de sa femme Anne de Beaujeu, fille de Louis XI ; il est dans la maison chargé de missions de confiance. Le *Peintre des Bourbons* exécute en 1488 le portrait du duc et celui de la duchesse aujourd'hui au Louvre. Vers le même temps une miniature allégorique est offerte à Charles VIII par son beau-frère ; c'est le *Peintre des Bourbons* qui la dessine et le portrait du duc Pierre y est justement le même que celui du Louvre peint sur panneau.

De puissantes considérations nous poussent à

(1) Perréal aussi eut le *Solemnissimus* dans le *Temple d'honneur et de vertus*, in-4° goth., sans date. Il y est dit : « Ce Perréal qui par le benefice de sa main heureuse a merité envers les roys et princes estre estimé ung second Appelles en paincture ! » On peut tenir compte aussi de l'appréciation de Louis XII à son sujet (p. 31 ci-devant).

nommer Perréal à propos de cette miniature ; nous savons qu'elle dut être exécutée au temps où le duc Pierre a été peint, c'est-à-dire vers 1488, puisque la miniature reproduit textuellement le portrait du Louvre daté de 1488. Alors une difficulté se présente. La jeune fille représentée sous les traits de *saint Michel* ne peut être Anne de Bretagne, en dépit du monogramme K-A sur la tapisserie du fond et qui est *visiblement* ajouté après coup. De 1484 à 1491 Charles VIII a été fiancé à Marguerite d'Autriche, née en 1480, et qui est nommée la *Reine* dans les récits du temps. La constitution de sa maison figure au manuscrit 7853 folio 285 de la Bibliothèque nationale. Elle est élevée en France sous la surveillance d'Anne de Beaujeu, femme du duc de Bourbon.

Le 11 octobre 1490, le Roi et la *Reine* vont rendre visite au duc de Bourbon à Ambierle où ils arrivent le 28 du même mois. Ils ont un appartement séparé avec communication, à l'hôtel de la Sibylle, où ils logent. A Ambierle les deux princes restent un temps fort appréciable (1).

Si nous remarquons, comme M. de Maulde, combien peu la jeune fille du *saint Michel* ressemble à Anne de Bretagne, il est force de songer à un autre modèle. Ce modèle ne peut être que la jeune Marguerite d'Autriche, alors âgée de dix ans, la *Reine,* celle qu'on retournera, en 1492, à son père en payant

(1) Arch. Nat. KK 73 et 76.

1 000 francs pour cela à un écuyer de la reine Anne (1). Et pour meilleure preuve encore de ce que nous proposons là, une mention de compte s'offre à nous qui nous paraît péremptoire. Qui rencontre-t-on, au nombre des valets de chambre de la jeune princesse, dans les comptes de 1490? *Jean Perréal* dit *Jean de Paris* en qualité de peintre (2)! Les doutes disparaissent.

En 1497, Perréal, qui a eu de nombreux avatars, qui a beaucoup travaillé à Lyon, et n'a pu arriver encore jusqu'au Roi, continue ses services au duc et à la duchesse de Bourbon. C'est l'année où le *Peintre des Bourbons* dut exécuter le fameux triptyque de Moulins, si l'on en juge par le portrait de Susanne de Bourbon qui paraît six à sept ans. C'est également l'époque où Madeleine d'Anjou, la présumée *Donatrice Somzée,* épousa le seigneur de Montferrand à Moulins et y fut peinte par le *Peintre des Bourbons.*

Nous avons parlé des coiffures de femmes, très spéciales, imaginées par le *Peintre des Bourbons.* Nous en avons vu une à la sainte Anne du *Triptyque de Moulins,* une à la Madeleine de la *Donatrice Somzée.* Or, en 1501, Anne de Bretagne charge Jean Perréal de lui fournir un « portrait » du tombeau qu'elle veut

(1) Bibl. Nat. Dép. des mss. fr. 26102, fol. 710.

(2) *Ibidem*, fr. 7853, fol. 285 et s. La liste des peintres avait été dressée d'après des mentions de compte qui n'impliquaient nullement de la part de l'artiste une mission constante. Perréal avait été payé, une fois, pour une besogne déterminée, et avait dû être attaché à la personne de la princesse pendant son séjour à Ambierle.

élever à Nantes en l'honneur de ses père et mère. Sur le dessin que lui produisit Perréal, sur le patron complet, examiné par elle et signé *ne varietur,* Michel Colombe sculpta l'œuvre magnifique aujourd'hui encore admirée à la cathédrale de Nantes. Or, que l'on regarde les figures d'angle, entre autres celle de la *Force,* elle porte le bonnet de la Madeleine ; une autre a la cuirasse de *saint Michel* de la miniature. Et qu'on voie les anges, l'un d'eux soutient le coussin sous la tête du duc, comme l'ange du tableau de Bruxelles soutient celui de l'enfant Jésus.

Je n'en dirai pas plus, car pour moi la cause est entendue ; elle ne souffre pas de plus de difficultés que celle des Van Eyck (1).

Mais si quelque jour l'identité entre Jean Perréal et le *Peintre des Bourbons* est établie, nous devrons tenir compte d'un fait très important. Perréal, entré à la cour du roi François I, au milieu des Italiens de tous poils enrégimentés par le « Restaurateur des arts », mourut seulement en 1529. Comme il était avant tout portraitiste et que sa fonction à la cour comportait des rapports constants avec les princes et les grands seigneurs, peut-être devons-nous, avec M. de Maulde, songer à lui pour diverses portraitures aujourd'hui accordées en bloc à Jean Clouet. De récents travaux ont contribué à embrouiller davan-

(1) Et tous les tableaux que nous avons décrits ont été exécutés avant le voyage de Perréal en Italie. Voilà pour ceux qui le nomment *italianisant,* sans s'être renseignés.

tage la question Clouet; elle pourrait se simplifier en faisant état de Perréal. Laissons le temps courir et les documents paraître; les divagations à ce sujet auront une fin. Ce qui est sûr, c'est que Jean de Paris, après avoir servi la ville de Lyon, les Bourbons, Charles VIII, Louis XII, entra chez le roi François I, de 1515 à 1527; et on ne lui donna pas 250 livres l'an, seulement pour être agréable à un « représentant attardé du gothique ». Il n'est pas moins vrai qu'il fut, de son temps, un personnage de tout premier plan, lettré, désordonné, artiste jusqu'au bout des ongles. Ses lettres ont du piquant, ses relations avec les plus grands princes de l'époque lui donnaient une assurance. Il toucha à mille choses diverses, et s'il ne fut pas ambassadeur à son tour, c'est bien tout juste (1).

Plus que Jean Bourdichon il contribua à répandre la formule fouquettiste, à la grandir. Jean Bourdichon de Tours resta un élève, à tout le moins dans ses miniatures. Son livre d'*Heures* d'Anne de Bretagne n'a pas l'envolée qui fait les très grands artistes; l'esprit manque, la composition languit, c'est encore du Jean Fouquet, moins l'imagination et la belle ordonnance. En dépit de notes d'archives expresses et nombreuses, on n'a pu lui donner avec certitude que les *Heures* de la reine Anne. On a pensé à lui

(1) Il le fut au moins autant que Van Eyck lorsqu'il accompagna en Angleterre un chambellan pour aller *franciser* la nouvelle reine, Marie, sœur de Henri VIII, qui devait épouser Louis XII.

pour le portrait du dauphin Orland, peint en 1494, et si admiré à l'exposition des Primitifs (1). On avait pensé aussi au *Peintre des Bourbons,* en dépit des différences très accentuées avec les œuvres reconnues de ce dernier. Historiquement, Bourdichon est le seul qui ait pu approcher, en 1494, le jeune prince à Amboise, où on l'avait enfermé pour le garder de tous mécomptes. Cette année-là le roi était en Italie, et la reine Anne à Moulins; personne n'abordait l'enfant qui n'ait son mot de passe. François de Paule, lui-même, ne le voyait que dans la compagnie d'un moine français. Ses parents craignaient pour lui le « boucon itale ». Il est vrai que tout récemment un critique d'art proposait Albert Dürer pour le portrait du dauphin Orland. Ceci ne manque pas d'imprévu !

Par le portrait de la reine Anne des *Heures,* nous pouvons juger Bourdichon un portraitiste habile, un peu mou peut-être; mais, entre l'œuvre de miniature et l'œuvre de peinture, le même homme change souvent son allure. Peut-être Bourdichon fit-il le *Triptyque de Loches* (2) et probablement peignit-il le portrait du petit *Orland.* Il serait alors l'un de nos artistes les plus habiles et les plus fins. Sa matière de peintre se pourrait noter parmi les plus savoureuses que les anciens nous ont laissées. Je regrette de ne pas retrouver l'annonce d'une semblable main dans les

(1) Cat. des P. F., nº 110.
(2) Cat. des P. F., nº 69.

miniatures du livre d'*Heures,* sa seule œuvre authentique ; le *Triptyque de Loches,* sauf pour le portrait du Chartreux, à droite, ne paraît pas concorder non plus. Ce Chartreux, cependant, autorise nos suppositions : la tête, les mains et le froc y sont traités dans la manière du portrait d'*Orland.* M. Émile Mâle nous dira quelque jour ce que nous en devons penser.

CONCLUSION

N résumé :

Il y eut au XIIIe siècle à Paris et dans l'Ile-de-France une école artistique complète.

Cette école forma des élèves qui furent employés dans des terres de langue française, l'Artois, la comté de Bourgogne, etc.

Il y eut des peintres parisiens, continuateurs de ceux-là, des Bourguignons qui en sortirent et formèrent des élèves flamands.

Au commencement du XVe siècle, l'art parisien s'est un peu transformé sous la direction du duc de Berry, et par les apports lombards. C'est de cette formule nouvelle que sortent les Flamands de Bruges, certains Colonais, les Tourangeaux, les Auvergnats, les Lyonnais et les Avignonnais.

Les Brugeois n'ont rien inventé. Ils ont perfectionné certaines pratiques, mais leurs contemporains de Paris, de Touraine ou de Provence étaient en pos-

session des mêmes secrets et ne leur empruntaient rien.

Tous les Flamands employés en France sont, *pour la plus grànde part,* des apprentis, venus jeunes chez nous, instruits en France, et incapables, vu l'âge auquel ils nous arrivaient, de nous apporter les moindres secrets.

Ce qu'on appelle l'art flamand est encore, au milieu du XVe siècle, une formule internationale aussi bien employée par les Van Eyck, Roger de la Pasture, Memling, Fouquet, Charton, Nicolas Froment, que par certains Italiens.

Deux des grands maîtres de cet art international, différencié tout au plus par *l'accent,* sont : pour les Flandres, Hugo van der Goes ; et pour la France, Jean Perréal, dit Jean de Paris.

Jean Perréal est l'*auteur* des Clouet. C'est dans le portrait que se réfugie notre art national, envahi par les décadents italiens de l'École de Fontainebleau.

INDEX ALPHABÉTIQUE
ET ANALYTIQUE

TABLE DES MATIÈRES

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

